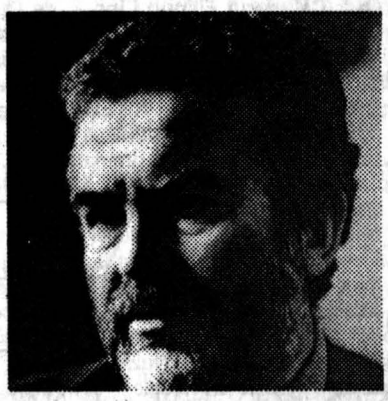
TEATRUL „REGINA MARIA" - ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-

SUMAR

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● **DIALOG:** Carmen Stănescu, p. 3; Alexandru Tocilescu, p. 17 ● **IDEI:** Călătorul şi străinul de George Banu, p. 5 ● **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE: TEATRUL DE COMEDIE (II)**, p. 7 ● **Toamnele singurătăţii** de Mihai Ispirescu, p. 11 ● **DIALOGURI SECUNDE:** Dan Grigore, p. 13 ● **Teatrul văzut din parlament**, p. 14 ● **Victoria – piesă de Cristina Ioviţă**, p. 19 ● **PORTRET:** Cornel Scripcaru, p. 24 ● **PUNCTE DE VEDERE: O nouă alianţă a domnului Manolescu de Alice Georgescu**, p. 25 ● **PROSCENIUM:** Alexandru Bindea, p. 26 ● **CRONICA:** Phaedra, Antigona, Vizita bătrînei doamne, Sinucigaşul, Angajare de clovn, Ciocanul, Hoţul cinstit, p. 28 ● **TELETEATRU** p. 34 ● **TEATRUL RADIOFONIC**, p. 35 ● **Ghetoul la timpul prezent**, p. 36 ● **CU OCHIUL LIBER** de Adriana Bittel, p. 38 ● **CARTEA DE TEATRU**, p. 39 ● **TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII: Teatrul Naţional din Craiova**, p. 41 ● **Un dialog mai mult sau mai puţin antropologic**, p. 43 ● **SCENA LUMII: Strehler şi Goldoni**, p. 45; **Frumos e în septembrie (şi) la Vicenza**, p. 46.



TEATRUL AZI

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2
tel.: 614.35.58

REDACŢIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor şef)
- MAGDALENA BOIANGIU (secretar general de redacţie)
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- IOANA POPESCU (tehnoredactare)

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
„RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90 - 17.40 Bucureşti, Piaţa Presei libere nr. 1, sector 1; sau: „ORION" S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 617.34.07 FAX (400) - 42.41.69
I.S.S.N. 1220 – 4676

coperta I: Ion Caramitru, un Creon în civil (foto: Chr. Tselios)
coperta II: Teatro Olimpico de la Vicenza
coperta III: Scenă din Antigona lui Alexandru Tocilescu la Teatrul Bulandra; în centru, Ion Besoiu
coperta IV: Actrita Diana Lupescu

Tehnoredactare computerizată: PROREP S.R.L.

Imprimat la STUDIO A4

Dumitru Solomon
TEATRUL ROMÂNO–UNIVERSAL

În timp ce stăteam timizi, cu sufletul la gură, prin anticamerele Europei şi Americii, teatrul românesc a pulverizat barierele, dovedindu-se cel mai bun produs naţional de export, sau, cum a zis cineva, cel mai bun ambasador al României. Astfel au aflat europenii, americanii, canadienii, sud-americanii, japonezii, australienii că în România, a cărei capitală – ce surpriză! – nu e Budapesta sau Sofia, ci Bucureşti sau, eventual, Craiova, se face un teatru la cea mai înaltă cotă de valori şi modernitate. Mesagerii noştri sînt Teatrele Naţionale din Bucureşti, Craiova, Cluj, Iaşi, Teatrul Nottara, Teatrul Bulandra, Teatrul Odeon, Teatrul Levant, Teatrul Masca, Teatrul franco-român, cîteva teatre de păpuşi. Festivalurile internaţionale ne deschid larg porţile (ce n-am da să ni se deschidă la fel de generos şi alte porţi...), articolele despre teatrul românesc din ziarele străine le copleşesc pe cele despre infractorul român ce operează în Europa. Numele lui Liviu Ciulei, Andrei Şerban, Silviu Purcărete par să fi pus în umbră pe cele ale lui Gheorghe Funar, László Tőkes sau Miron Cosma. **Trilogia antică, Ubu rex, Visul unei nopţi de vară, Titus Andronicus** au dislocat – cît s-a putut – din centrul atenţiei mondiale tetralogia minieră de la Bucureşti, bastonada româno-maghiară de la Tîrgu Mureş şi meciurile de lupte libere din Parlament.

Dacă teatrul românesc a trecut peste trei oceane, dramaturgia românească, în schimb, s-a oprit la Dunăre. (Ca să nu fiu nedrept, **Angajare de clovn** de Vişniec a ajuns totuşi pînă la Bonn, iar **Ce ne facem fără Willi** de Astaloş, în Costa Rica.)

Dramaturgia noastră nu trece Dunărea – mi se va răspunde – fiindcă ea nu există. Nu are nici un haz să continuăm dialogul pe tema „ba da" – „ba nu". Întotdeauna se vor găsi opinenţi autorizaţi care vor spune „da" şi alţii, la fel de autorizaţi, care vor spune „nu". Primii sînt dramaturgi, regizori şi o parte dintre critici, ceilalţi sînt directori de teatre, secretari literari şi o altă parte dintre critici. Ping-pong-ul se poate prelungi cît un campionat mondial, dar, probabil, fără un rezultat precis. Chestiunea e că, dacă există, piesele româneşti nu prea pot trece oceanul sau măcar Dunărea cu avionul sau cu barca, ci numai **cu un teatru**. Cînd acest lucru s-a întîmplat, nu ştiu să fi existat vreo revoltă împotriva textului. Din contră! Participarea Teatrului Levant cu **Angajare de clovn** la Bienala din 1992 de la Bonn a provocat traducerea piesei în limba germană şi înscrierea ei în repertoriul teatrului de la Konstanz, condus de unul dintre organizatorii Bienalei, Rainer Mennicken.

Bine, bine, vor riposta susţinătorii lui „ba nu", unde sînt totuşi piesele, despre care noi încă n-am aflat nimic? Există ele cu adevărat? Pot fi ele jucate? Întîmplarea a făcut să citesc, pentru un concurs de comedie, mai multe piese scrise înainte sau după decembrie 1989. Aceste piese **există** şi pot fi citite de către sceptici (directori, secretari literari, critici, regizori, actori) fie în diverse publicaţii, fie în manuscris. **Şarpele monetar** de Tudor Popescu, o satiră aprigă a spiritului mercantil, în vechea revistă „Teatrul", **Desfacerea gunoaielor** de Marin Sorescu, o comedie absurdă a situaţiei românilor sub dictatură, în mai multe numere din „Literatorul" de anul trecut, **Călugărul Filippo Lippi...** de Dumitru Radu Popescu, o fantezie monahală pe teme erotice şi artistice în Florenţa epocii lui Vlad Ţepeş, în manuscris, **Echinox** de Rodica Tott, o comedie satirică deloc inactuală despre producţia fără utilitate şi fără beneficiari, în manuscris. „Teatrul azi" a publicat o serie de piese fie în corpul revistei, fie în cele două suplimente „Avanscena". UNITER a premiat piesa **Evanghelistii** de Alina Mungiu. Au apărut, după 1990, volume de teatru sub semnăturile lui Tudor Popescu şi Radu F. Alexandru, nemaivorbind de volumele de dramaturgie publicate înainte de 1989. Chiar **nici una** din aceste piese publicate să nu intereseze teatrele? Chiar nici o piesă a lui Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Marin Sorescu, D. R. Popescu sau Tudor Popescu să nu se ridice la nivelul unor mediocre producţii americane, englezeşti, franţuzeşti sau elveţiene care se joacă pe scenele unor teatre de la noi? Nu mă număr printre aceia care susţin că între două piese mediocre e de preferat să o joci pe cea românească. Sînt convins că între două producţii mediocre, de preferat e să nu joci nici una. Disputa nu trebuie dusă pe un teren politic: a juca piese româneşti sau piese străine. Destulă vreme ne-am apărat mediocrităţile naţionale împotriva invaziei străinilor. Se pare însă că a venit momentul să mai strecurăm, între valorile universale – şi în pofida sub-artei, indiferent de provenienţa ei, internă sau externă –, valorile naţionale autentice. Comercialismul de tarabă, care nici măcar nu aduce spectatori şi bani, nu poate fi protejat (nici nu are nevoie!) în detrimentul substanţei, gîndului şi valorii.

Nu e obligatoriu ca directorii şi secretarii literari să investigheze sertarele autorilor. E destul să cerceteze bibliotecile şi să citească revistele. Şi, mai ales, să-şi scoată din cap, cîtă vreme nu sînt în cunoştinţă de cauză, că dramaturgia românească este inexistentă. Abia după aceea să măsoare, să compare şi să aleagă.

S-au proiectat cîteva teatre binaţionale, dintre care unele au început să producă: teatrul franco-român şi teatrul româno-american. Aflăm că sînt în perspectivă un teatru româno-irlandez* şi unul româno-italian. Fie şi româno-belgian, româno-suedez, româno-tunisian sau româno-thailandez. Dar dacă aceste teatre vor funcţiona exclusiv cu texte şi regizori străini, iar **româno** va însemna doar, din cînd în cînd, nişte actori – care sînt în stare să înveţe şi limba thailandeză numai să joace –, proiectele nu mi se par productive pentru noi. Modestia, care ne caracterizează, ne va menţine în permanenţă pe planul al doilea, chiar dacă pe firmă vom figura primii. Nu cred că e cazul să ne sub-evaluăm pînă şi cultura. ■

*Între timp, teatrul româno-irlandez a şi avut o premieră cu piesa **Urechea lui Ceauşescu**

DIALOG

CARMEN STĂNESCU: „Acest contur mişcat, necoincident...“

■ **Ce satisfacţii, ce întîlniri noi s-au produs în ultimul timp?**

□ Sînt foarte mulţumită de ultimii ani, dar nu în mod special, pentru că tot timpul m-am simţit extraordinar în teatru, de cînd am călcat prima oară pe scena Teatrului Naţional – locul unde a început cariera mea de actriţă şi unde joc şi azi. Am întîlnit foarte multe roluri de mare succes. Publicul le întîmpină cu aceeaşi căldură şi curiozitate şi după ani de existenţă pe afişe. Cînd, după invazia programelor TV, spectatorii s-au retras, ne-am speriat, desigur. Dar refluxul n-a fost de lungă durată. Unii vin acum de mai multe ori la aceeaşi piesă, cunosc replicile, le rostesc chiar ei. Aşa că a început să ne vină tuturor inima la loc în privinţa publicului. Un succes recent e spectacolul **Părinţii teribili** de Cocteau, în care joc alături de Damian Crîşmaru, Adela Mărculescu şi de doi tineri foarte talentaţi: Mircea Anca şi Tatiana Constantin.

■ **Simţiţi că publicul vă împlineşte rolurile?**

□ Nu degeaba se spune că publicul e marele nostru partener. Depinde de noi cum ştim să-l cîştigăm, să-i dăruim replicile şi să primim replica de la el.

■ **V-a înspăimîntat vreodată publicul?**

□ Nu publicul, ci greutatea rolurilor mele. Mă speria ideea că trebuie să fiu în formă în fiecare seară. În fond, fiecare reprezentaţie e un nou examen, nu scapi de griji o dată cu premiera. Cu trecerea anilor, mi-am format un public care mă iubeşte, care aşteaptă să apar pe scenă, care pretinde enorm de la mine. Toate acestea înspăimîntă un actor...

■ **Şi-i dau putere.**

□ Chiar la o vîrstă mai înaintată primim această forţă, această energie care iradiază din sală. Abia aştept să încep ceva nou pentru a provoca o altă întîlnire. Am în proiect o colaborare (a doua, după **Menajeria de sticlă**) cu regizorul Mihai Manolescu, legată de o piesă adorabilă – **Locomotiva** de André Roussin –, un text scris special pentru Elvira Popescu şi care a fost ultimul ei succes în 1967.

■ **Aţi lucrat cu regizori importanţi – Sică Alexandrescu, Mihai Berechet, Horea Popescu. Ce anume au inspirat el jocului dumneavoastră?**

□ Am primit foarte multe lucruri bune de la maestrul Sică Alexandrescu. Pot spune că el „mi-a făcut vînt“ în comedie. Eu am intrat ca actriţă de dramă în Teatrul Naţional, dînd replica unei absolvente în examenul ei de sfîrşit de Conservator, în rolul Ekaterina Ivanovna din **Fraţii Karamazov**. Pe vremea aceea, Naţionalul punea la dispoziţia absolvenţilor sala, costume, decoruri. Am ieşit strălucit la acest examen, toate ziarele au scris şi, în urma succesului, Tudor Vianu m-a angajat la Naţional, după primul an de Conservator. Intrînd în roluri de la bun început, sigur că am început să neglijez şcoala. Urmarea a fost că am rămas repetentă la Marioara Voiculescu – profesoara mea, care mă iubea şi căreia îi semăn foarte mult, ca talent, ca temperament, ca fizic. Am făcut apoi doi ani într-un an şi am continuat cu Teatrul Naţional. Sică Alexandrescu m-a distribuit numaidecît în **D'ale carnavalului**, în rolul Miţa Baston, alături de Giugaru, Birlic, Ghibericon, Niki Atanasiu şi apoi nu m-a mai lăsat din mînă, mi-a dat roluri frumoase de comedie în Molière, Caragiale. De la el am învăţat cum trebuie respectat textul lui Caragiale, desăvîrşit, dar care totuşi tentează la tot felul de schimbări, adăugiri. Unii actori, din fericire, puţini la număr, „murdăresc“ replicile, le improvizează, modificîndu-le, astfel încît nu le mai poţi asculta fără să te crispezi. E ca şi cum am încerca să-l „îmbunătăţim“ pe Eminescu. Şi se

Carmen Stănescu în **O scrisoare pierdută**, alături de Niki Atanasiu

întîmplă din păcate şi acest lucru.

Sică Alexandrescu era de o punctualitate şi de o rigoare impresionante. La fel, Mihai Berechet. Pot să spun că aceştia au fost regizorii mei. M-am împăcat cu ei şi ca temperament, lucrau repede, concentrat. Am colaborat cu alţi regizori, care mă oboseau teribil în repetiţii tocmai prin acest **„langsam"** – prin pauze şi discuţii care dizolvau atmosfera piesei şi forma fragilă a rolului.

■ **Fiindcă explorarea noastră în timp merge în sens invers, v-aş întreba cum a început această mare dragoste pentru teatru.**

□ Îmi amintesc de frumuseţea părinţilor mei. Îmi plăcea să-i privesc atunci cînd se aranjau să plece la un bal. Eleganţa lor mă încînta. După ce plecau, inventam costumaţii din te miri ce. Mai tîrziu, pe la 6-7 ani, părinţii mă duceau la fascinantele spectacole ale Teatrului Naţional. Mă atrăgea nespus **Vlaicu Vodă** cu Toma Dimitriu şi Agepsina Macri şi îmi întreţinea plăcerea pentru teatru. Am ştiut de la început că voi fi actriţă, iar drumul mi l-am ales fără şovăire.

■ **...fiind sprijinită în continuare în familie – de soţul dumneavoastră, Damian Crîşmaru.**

□ Prea comodă nu este treaba aceasta. Mărturisesc că eu am emoţii în plus şi pentru el, iar el le trăieşte şi pe ale mele. Şi asta durează de 40 de ani. Însă ne înţelegem foarte bine, sîntem amîndoi foarte exigenţi în ceea ce priveşte profesia noastră. Am jucat destul de puţin împreună: în **O femeie cu bani,** în **Părinţii teribili,** în **Mecanismul infernal**, tot de Cocteau, şi poate ne vom da replica şi în **Locomotiva**.

■ **Care sînt sursele de optimism pentru un actor? Care sînt punctele pe care se sprijină într-o existenţă atît de imprevizibilă?**

□ Sursa există în mine şi în acest teritoriu inepuizabil de unde ne vine pofta şi înţelegerea pentru meserie – viaţa. Cred că actorul are un dar special de a privi şi de a recepta întîmplările din jurul lui. Îmi place foarte mult natura. E poate cel mai frumos lucru din viaţa noastră, a pămînteniior; din păcate, stricat uneori de drumeţii care nu cruţă nimic. Mă ajută teribil – vorbind de optimism – tot ce e viu, plin de forţă şi de mişcare: sportul (de altfel, am fost şi în echipele naţionale de tir şi natatie), marile competiţii. Muzica de bună calitate mă relaxează şi îmi împlineşte răgazurile de peste zi.

■ **Ce lucruri aţi vrea să schimbaţi prin teatru?**

□ Se încearcă prin teatru educarea publicului. Aş vrea să reuşim să învăţăm publicul, în special pe cel tînăr, să rostească frumos, limpede cuvintele, nu obosit, imprecis, „mototolind" sunetele în amestecuri greu de recunoscut. Dacă ne-am întoarce cu gîndul la Nichita Stănescu, aş stărui asupra acelei fraze-temei: „limba română e patria mea".

■ **Au existat replici, personaje care v-au dominat o perioadă ca stare de spirit?**

□ Nu, n-aş putea spune acest lucru. Personajele pe care le-am jucat nu m-au transformat. Nici eu pe ele, de altfel; nu e bine să le aduci la un numitor comun, să le faci să-ţi semene. Am căutat ca fiecare rol să albă viaţa lui, total alta decît a mea, alte lumini, alte spaime, alte slăbiciuni. În acest contur „mişcat", necoincident (cu mine) stă frumuseţea şi misterul profesiei de actor.

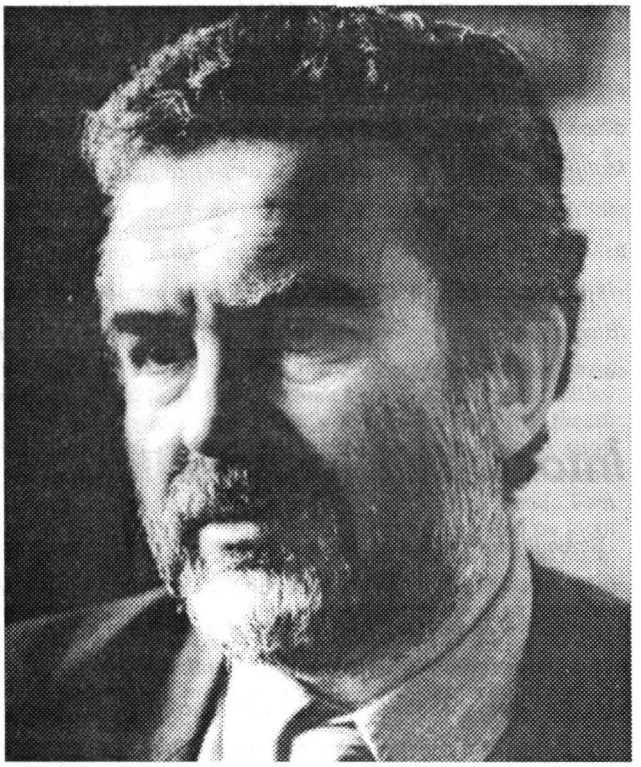
ADINA BARDAŞ

Carmen Stănescu în **Părinţii teribili,** cu Mircea Anca

foto: Armand Rosenthal

George Banu

CĂLĂTORUL ŞI STRĂINUL



Roman şi teatru

Pentru ceilalţi, călătorul este străinul. Străin faţă de cei ce nu se deplasează. Dacă el traversează o iniţiere umblînd prin lume – căci orice călătorie este o iniţiere – atunci cînd străbate prin grupuri nemişcate el le tulbură, iar trecerea sa apare ca un eveniment. Cei doi termeni aflaţi în contact suferă în egală măsură efectele întîlnirii. Există o influenţă reciprocă. Dacă relatarea unei călătorii şi a metamorfozelor fiinţei este mai degrabă de ordin **epic** *– Ulise şi păsările lui Attar, Wilhelm Meister şi personajele lui Hesse aduc mărturie în acest sens –, perturbarea provocată de sosirea unui străin e mai curînd de ordin* **dramatic**. *Romanul povesteşte mişcarea ce-l schimbă pe cel care o face, iar teatrul se ocupă de efectele acestei mişcări asupra unei lumi staţionare. Există desigur excepţii, însă acestea, fie că e vorba de* **Faust**, *de* **Peer Gynt** *sau de alte texte expresioniste, încearcă toate să impună scenei o vocaţie romanescă, violentînd-o prin chiar acest fapt. Dacă romanul redă integralitatea unui drum, teatrul detaşează un episod; în acest fel, avem, pe de o parte, un itinerariu, iar pe de alta, o etapă.*

Călătorul şi străinul.

De la celălalt mal la nicăieri

La ideea de deplasare pe care o actualizează străinul se adaugă cea a unor graniţe. Străinul aparţine unui spaţiu asimilat cu ideea de „altă parte", de alt undeva (personajul lui Camus e „un străin printre ceilalţi". Deşi nemişcat, el se află în altă parte). Străinul vine întotdeauna de pe un alt tărîm. Există bineînţeles în această îndepărtare grade diferite care merg de la distanţa minimă – Nina din **Pescăruşul** *vine „de pe celălalt mal" – pînă la extensia maximă – Fedra vine din Orient – sau chiar pînă la absenţa de repere geografice – străinii lui Ibsen sînt lipsiţi de orice determinare teritorială. De pe malul celălalt spre nicăieri – iată domeniul străinului. Acesta se desfăşoară în cercuri a căror circumferinţă se lărgeşte din ce în ce mai mult.*

Străinul aparţine aşadar unui alt undeva, mai mult sau mai puţin definit, dar se erijează în figură dramatică prin simplul fapt că se deplasează, se apropie, pătrunde într-un mediu care nu-i aparţine.

Sosind, el răspunde unei aşteptări, unui vis nerealizat al celor care nu se mişcă. În acest fel, el se dă drept variantă mai apropiată a Celuilalt. Străinul, spre deosebire de cei pe care-i vizitează, se deplasează şi, trecînd graniţele, atenuează distanţele şi face posibile întîlnirile. El apare ca un termen de legătură între Celălalt şi fiinţele imobile, între excesul de distanţă ce eşuează în anonimat şi proximitatea absolută. Străinul e un intermediar care transportă existenţă. Trăire.

Trupul străinei

Toate marile îndrăgostite ale teatrului sînt străine. De la Medeea la Fedra, de la Cleopatra la Salomeea. Ele fac să apară o dimensiune necunoscută a trupului şi dezvăluie amplitudinea devastatoare a unui erotism violent. În lumile aflate sub controlul raţiunii, străina face din corpul ei o instanţă aflată în afara raţiunii, căreia îi e în acelaşi timp preoteasă şi prizonieră. Aceste femei vin de fiecare dată fie din Palestina, fie din Egipt sau din Armenia, din spaţii unde dorinţa se desfăşoară mitic liberă de orice constrîngere, indiferentă faţă de orice ordine liniştitoare. Ele fascinează cufundîndu-se în erotism ca vocaţie şi destin. Străina este cea în care se întruchipează mai mult decît în oricine lipsa de măsură, hybrisul trupului. Dintre bărbaţi, cine este cel care va trăi

la fel de puternic ca aceste îndrăgostite ravagiile unei pasiuni sinucigaşe? Othello, Maurul, Străinul.

Viaţa este în altă parte

Străinul este fascinant acolo unde oamenii cred că viaţa e în altă parte. La Ibsen, eroinele îşi percep lumea ca pe o ordine solidificată, stagnantă, de unde nu se mai poate lua nimic bun. Ele sînt locuite fără încetare de o lipsă şi de o asfixie periculoasă. Iată de ce ele îi pîndesc pe marinarii ce revin de pe mare şi pe călătorii ce revin de nicăieri. Ei aduc ceva necunoscut, de nestăpînit de către nişte fiinţe pe care spaţiul burghez le înăbuşă, închis în sine, refractar la mişcare, opac faţă de ce vine din afară. Călătorii răspund astfel unei aşteptări. Străinul întruchipează un mod de viaţă visat, la care existenţa cotidiană nu îngăduie accesul.

Că atinge doar un mediu – este ***străinul tangentă*** *– sau că îl traversează – este* ***străinul secantă*** *– străinul nu zăboveşte (dacă o face, îşi pierde puterea). Din punct de vedere dramatic se stabileşte astfel o relaţie între scurtimea trecerii şi violenţa zguduirilor ce face să se clatine o stabilitate preliminară, adesea artificială. După o scurtă fericire, trecerea străinului aduce cu ea tragedia: fiinţa ce rămîne suportă şi mai puţin mediul pe care îl detesta dinainte. Pentru ea, după ce a întrezărit o altă ieşire, la care nu mai ajunge, nu e alt răspuns decît sinuciderea. În urma străinului rămîn adesea cadavre. Dacă nu, fixarea melancolică a unei amintiri: aşa, ceea ce n-a durat decît o clipă se întinde pe o întreagă viaţă.*

Avatarurile unui motiv

Tema „Viaţa e în altă parte" pe care se întemeiază impactul străinului poate cunoaşte dezvoltări opuse, căci nu există diferenţe între Petersburgul de care se minunează funcţionarii din orăşelul unde debarcă Hlestakov şi Moscova la care nu încetează să viseze cele trei surori. Verşinin n-o fi decît versiunea nobilă a falsului Revizor? Acolo unde nu se ştie ce e fericirea se aşteaptă totdeauna sosirea unui străin. Acesta poate salva totul, la fel cum poate dezorganiza totul. Berdiaev vede în personajul Revizorului pe însuşi Diavolul.

Cealaltă faţă a străinului poate fi angelică.

Uneori asistăm la răsturnarea comică a acestui motiv. Aceasta se întîmplă cînd e vorba de colectivităţi în care nu există deloc nostalgia unui alt undeva. Lumea din ***Piaţeta*** *lui Goldoni îşi ajunge ei înseşi şi, în realitate, cavalerul venit din sud este cel care suferă atracţia acestei vieţi de grup în care ar vrea să se amestece. De îndată ce un mediu ignoră pînă în străfunduri adagiul „viaţa e în altă parte", străinul încetează să mai apară ca un purtător de alternativă, fiind alungat în categoria bizarului. El este cel care se simte frustrat şi încearcă zadarnic să angajeze un dialog. Atitudinea faţă de străin slujeşte drept test pentru un ansamblu social care îşi dezvăluie în acest fel crizele sau, dimpotrivă, împliniriile. Străinul şi grupul, sau Unul faţă în faţă cu Multiplul. Figura străinului se estompează în dramaturgia modernă, în care exteriorul devine incert, ameninţător. El asediază un interior fragil, unde se trăieşte fără convingerea că viaţa e altundeva. Despre acest lucru vorbesc Frisch (***Biedermann***) sau Pinter (***Gardianul***). Din exterior nu pot veni decît agresiunea şi violenţa.*

Întoarcerea imposibilă

Străinul care trece fără să se instaleze trezeşte. El ţine de categoria ciudatului, cu tot ce presupune aceasta ca fascinaţie şi marginalitate. Aceste resurse îl fac diferit şi el rămîne la o parte, fără să se dizolve într-un ansamblu. Străinul figurează ca o excepţie. Motivul străinului are un avatar al cărui nucleu mitic e întoarcerea fiului risipitor: este motivul celui care părăseşte o comunitate şi la întoarcere nu mai este recunoscut ca membru al acesteia. Doar Solveig ştie că bătrînul pe care-l are în faţă este Peer. Pentru toţi ceilalţi, el nu este decît un străin uscat, steril, care urmează să fie respins. Ca şi cum călătoria l-ar fi golit de substanţă. Această figură se regăseşte la Pirandello sau O'Neill: de cîte ori e vorba de o întoarcere, e pentru ca să se constate o înfrîngere, o imposibilă recunoaştere. Comunitatea, închisă în sine, n-are ce face cu cel care, plecînd, a devenit un străin. Claire Zachanassian, bătrîna doamnă a lui Dürrenmatt, ştie că nimic nu o mai leagă de orăşelul de unde a plecat şi că toată averea ei nu o poate ajuta decît să-şi ia revanşa. Ruptura este iremediabilă. Fiul din ***Neînţelegerea*** *nu e recunoscut nici măcar de mama sa. El e străinul pe care-l poţi ucide. Între cel care a plecat şi cei care au rămas totul se joacă în termeni de revanşă. Ei au devenit străini unii pentru ceilalţi. Călătoria i-a despărţit pentru totdeauna.*

traducere de AGNES DAVIDOVICI

Eseul face parte din volumul ***Le théâtre ou l'instant habité*** *(Teatrul sau clipa locuită), Editions de l'Herne, Paris, 1993.*

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

TEATRUL DE COMEDIE

Lipsa de dialog

IARINA DEMIAN: Eu sînt actriţă şi nu mi-am dorit niciodată să fiu altceva decît sînt. Dacă eu am vrut să-i iau locul, cum explică domnul Giurchescu faptul că mă număr printre cei care l-au adus, imediat după 1989, la conducerea acestui teatru? Personal am semnat cererea colectivului de a-l avea director, cerere care s-a materializat în martie 1990. L-am primit toţi cu braţele deschise, nimeni n-a vrut să-i ia locul. De altfel, povestea cu scaunul domnului Giurchescu a devenit comică. Nu ne puteam aşeza atît de mulţi (cîţi sîntem acuzaţi) pe un singur scaun (Alexandru Darie, George Mihăiţă, Găitan, Demian, Şerban Ionescu etc., etc.). Aceasta este una din diversiunile domniei-sale.

Conflictul a început în momentul în care, după ce am girat direcţia teatrului pe una din perioadele în care era plecat din ţară, am descoperit o mulţime de nereguli şi abuzuri grave. Din lipsă de dialog, fiindcă mă „ocolea" sistematic şi se făcea că nu aude şi nu vede, i-am scris o scrisoare deschisă pe care i-am citit-o într-o şedinţă de consiliu. Am fost făcută demascatoare „tip '50", pentru simplul motiv că am spus deschis ce gîndesc. În 1950, după cîte ştiu eu, se demascau oameni cu origine nesănătoasă, ceea ce nu este cazul. I-am mai spus domnului Giurchescu că nu merită să stea pe locul pe care stă şi că acolo avem nevoie de un om egal cu el însuşi. În loc să restabilească liniştea şi echilibrul prin decizii obligatorii pentru bunul mers al teatrului şi să îndrepte cîteva greşeli care atunci erau mici, s-a pornit cu o avalanşă de calomnii, pe care oamenii nu le puteau controla, deoarece domnul director a preferat întîlnirile între şase şi opt ochi, la un pahar – în biroul direcţiei –, în locul unei şedinţe pe care colectivul o aşteaptă şi astăzi.

Fraza pe care am auzit-o şi eu pe coridoarele teatrului: „Doi actori vor să demită doi directori" îi aparţine doamnei Sanda Toma, preluată şi de contabila şefă, doamna R. Condemin. Nimic mai firesc în cazul unor persoane care nu concep că mai poate cineva lupta pentru o idee, şi nu numai pentru o funcţie. De asemenea, s-a spus că discreditǎm teatrul prin scandalurile noastre. Domnul Giurchescu, ca orice totalitarist, se confundă cu instituţia pe care o conduce. E bine să-şi amintească faptul că, în doisprezece ani cît a lipsit din ţară, acest teatru a mers foarte bine şi că fiecare dintre noi l-am slujit cu creaţii importante. Dar nu am coborît ştacheta, nu i-am trimis acasă pe spectatori (deşi am jucat şi în turnee prin case de cultură neîncălzite cu anii) şi ne-am străduit ca ei să fie mulţumiţi şi să aibă din ce alege!

foto: Nicolae Profir

Iarina Demian: „Am fost făcută demascatoare «tip '50»"

Lucian Giurchescu a reuşit două mari performanţe în istoria teatrului: o stagiune întreagă, '92-'93, fără nici o premieră şi o scindare a colectivului (oamenii sînt insultaţi în absenţă, nu-şi mai vorbesc şi nu se mai salută).

ŞERBAN CELEA: Ceea ce ne lipseşte nouă este un adevărat animator de teatru. Or, domnul Giurchescu nu este. Şi-a format o echipă proprie, din actori mai în vîrstă şi nu numai. Plecarea atîtor actori din teatru ar fi trebuit să fie un semnal de alarmă pentru dumnealui. Şi nu a fost. În ceea ce priveşte repertoriul, vedeţi, la alte teatre... fiecare încearcă să mişte cîtè ceva. Repertoriul nostru este facil; nimic de greutate. Se poate vedea şi după publicul care vine la teatru. Sălile goale sînt cele mai frecvente. La Papagalul verde (spectacol în care am fost distribuit în urmă cu o stagiune, pentru că în stagiunea trecută n-am mai repetat nimic) la puţin timp după premieră am ajuns să fim mai mulţi actori pe scenă decît spectatori în sală.

În ceea ce priveşte înţelegerea dintre noi şi direcţie, nu a fost posibilă. Domnul Giurchescu m-a întrebat odată care ar fi soluţia pentru starea de conflict care s-a creat. I-am propus să ne întîlnim cu toţii. Mi-a dat dreptate, dar timpul a trecut şi... după o vreme iar mi-a cerut părerea. Din partea mea – acelaşi răspuns. Din partea lui: „Eu nu trebuie să mă justific în faţa nimănui!".

Noi eram obişnuiţi ca la începutul fiecărei stagiuni să ne întîlnim cu toţii, să aflăm planurile de repertoriu. Şi ne sfătuiam, ca într-o familie. Asemenea întîlniri – cu toată lumea – nu s-au mai întîmplat de cînd este Giurchescu director. Uitaţi, chiar începutul acesta de stagiune: am fost anunţaţi că pe 3 septembrie se termină vacanţa şi trebuie să fim la teatru. Dar domnul Giurchescu nu s-a întors încă în ţară (este 24 septembrie, n.n.) şi nu ştim nimic din ce se va întîmpla în actuala stagiune.

Aşa nu se poate face teatru. Eu simt că mă sufoc. Şi cred că nu mai stau mult în acest teatru.

Ne aflăm în ceaţă

GABRIELA POPESCU: Din punctul meu de vedere (şi cred că nu numai al meu!), timpul scurs de la plecarea lui Alexandru Darie din teatru a fost unul de regres. Dacă Ducu Darie a reuşit să strîngă o mînă de oameni şi să-i facă să se simtă importanţi, domnul Giurchescu a reuşit să rupă acest grup, să-l descurajeze. Foarte mulţi au plecat din teatru sau au fost daţi afară. Chiar Ducu a fost lăsat să plece cu prea multă uşurinţă. Domnul Giurchescu nu a vrut ca Ducu să pună Fuga lui Bulgakov.

ŞERBAN CELEA: Pe motiv că... „Ce, lar cîştigă comuniştii?" a spus domnul Giurchescu, după ce înainte declarase că nu mai există nici un fel de cenzură în teatru. Şi asta a fost tot, fără să-l întrebe măcar cum are de gînd să monteze acest text!

GABRIELA POPESCU: Prin spectacolele pe care le-a montat – Visul unei nopţi de vară, Legături primejdioase şi ce mai avea în perspectivă –, Alexandru Darie nu făcea altceva

decît să unească trupa şi să o pună la muncă. Or, asta este dorinţa fiecărui actor!

Acum, iată că ne aflăm la un nou început de stagiune – tot în ceaţă. Nici nu mai ştim dacă este director, sau pe cine a lăsat în loc. Nu ştim nici dacă mai are de gînd să reia repetiţiile la Noaptea tribadelor.

ŞERBAN CELEA: De ce s-au sistat repetiţiile? Da, aveam rolul principal. Şi cu toate acestea mi-am permis să declar public, în presă, că repertoriul mi se pare foarte slab şi că domnul Giurchescu are un stil dictatorial. Cînd a revenit în ţară, actul I era ridicat; a declarat că nu poate să repete cu duşmanii. A găsit un pretext. Eu consider că nu era tocmai într-o „mînă" extraordinară. Şi apoi, nu a fost vorba de infarct, ci de o criză de anghină. Bînd în barul teatrului pînă la 3-4 dimineaţa, sigur că s-a întîmplat aşa. Dar nu din vina noastră, cum a încercat să acuze. Nu din motive artistice, să fim serioşi!

GABRIELA POPESCU: Direcţia aceasta, a domnului Giurchescu, mi se pare foarte deficitară şi prin neprezentare! Potenţele artistice ale teatrului sînt extrem de „menajate", de multă vreme, ceea ce nu poate provoca decît o explozie! Ca să nu mai vorbim despre rigoare, despre disciplină, noţiuni care au lipsit cu desăvîrşire din teatru în ultimii trei ani.

Ar fi enorm de multe lucruri de spus. Dar important ar fi fost să ne vedem măcar o dată cu domnul Giurchescu, toată lumea, ca să putem lămuri lucrurile. Deşi am cerut în repetate rînduri o asemenea întîlnire, ea nu s-a petrecut. Am format un sindicat, pe care domnul Giurchescu l-a considerat „sindicatul fantomă". Prin urmare, nici la această întîlnire nu s-a prezentat.

Am dori şi noi să lucrăm cu cei mai buni regizori, să vină la Comedie Andrei Şerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Victor Ioan Frunză... De ce nu vin? În asemenea condiţii niciodată nu vom putea lucra cu aceşti regizori. Decît plecînd. Şi subconştientul meu lucrează în acest sens! Mă gîndesc tot mai serios să plec şi eu!

Da, dacă dragoste nu e, nimic nu e. Nici teatru. Noi avem nevoie de cineva care să ne iubească, să simţim un anume magnetism venind dinspre conducere. Noi nu simţim decît o mare de ceaţă. Am ajuns să-mi fie foarte greu să mă mai duc la teatru. Ce poate fi mai dureros pentru un actor decît acest sentiment? Din acest motiv vreau să plec. Cînd să joc dacă nu acum, cînd sînt în toată puterea de creaţie?! Cine îmi dă mie înapoi aceşti doi ani în care nu am făcut nimic important?

Cred că Teatrul de Comedie ar trebui desfiinţat pentru 48 de ore. Şi apoi, un animator de teatru în adevăratul sens al cuvîntului, care să iubească actorii şi să ştie ce vrea să facă din acest teatru, cu această trupă – sau cu alta! – să-l reînfiinţeze. Conflictul este deja foarte adînc şi relaţiile dintre oameni s-au alterat nepermis în aceşti trei ani!

IARINA DEMIAN: Agresiv, complexat, suspicios şi invidios, într-un permanent conflict cu el însuşi, şi-a asumat un rol de factotum, reuşind în trei stagiuni să transforme Teatrul de Comedie, dintr-un teatru de frunte, într-unul mort, fără prezent şi fără viitor. Lucian Giurchescu, prin comportament, repertoriu şi angajările făcute în aparatul administrativ, a coborît ştacheta intelectuală a teatrului la zero, iar pe cea artistică, după clasamentul Inspectoratului pentru cultură al primăriei, pe ultimul loc (ca număr de premiere, spectacole şi spectatori). În tot acest timp nu a ieşit nici măcar un singur spectacol important. Nu am participat la festivaluri naţionale, nu am putut lua un premiu – domnul Giurchescu este împotriva competiţiei, a concurenţei – factor esenţial în profesia noastră –, ne-am pierdut toţi prietenii. În trei stagiuni a montat personal două spectacole, iar în total au

Şerban Celea: „Eu simt că mă sufoc"

ieşit şapte premiere. În 1990-1991 s-au jucat 138 de spectacole (cu turnee cu tot). În 1991–1992 s-au jucat 126, iar în următoarea stagiune – numai 113. În trei stagiuni, 284 de zile – cel puţin – au fost complet libere. Am acuzat faptul că nu avem premiere, că se munceşte puţin, că directoarea adjunctă nu este ceea ce ne trebuie şi că domnul director Giurchescu se plimbă prea mult. Ce este rău în asta? Era adevărat.

Sigur, fiind mai mult plecat, a vrut să aibă nişte oameni care să-l „informeze". „Informatoarea" de bază, care denatura totul şi îl monta pe domnul director, a fost Beatrice Costinescu, o ingineră de 26 de ani – anterior şefă de producţie – pe care tot domnul Giurchescu a numit-o directoare, deşi nici unul dintre cei consultaţi nu am fost de acord. În mod abuziv şi nelegal a fost făcută consilier artistic grad I profesional, în timp ce actorii erau retrogradaţi. Spun abuziv, pentru că nu avea nici un fel de experienţă şi nici o calitate pentru a ocupa acest post-cheie care trebuie să fie ocupat prin concurs. Nu făcea faţă postului. În schimb, îi dădea informaţii false domnului Giurchescu, ca să-şi dea importanţă şi să-şi merite salariul, care creştea. Astfel, actori sau alţi salariaţi cu care avea mici sau mari incidente personale erau încondeiaţi fără ca ei să se poată apăra. Aşa se face că a ajuns să se joace cu calculatorul şi să stabilească primele, în funcţie de simpatiile sau antipatiile pe care presimţea că directorul le are pentru actori. Şi-a atribuit singură cea mai mare primă, iar la fiecare ridicare a ei din sprînceană orice salariat îşi putea pierde locul de muncă (de exemplu: Florentina Mocanu, Emilia Vasile, Teodora Pleşa). Era suficient să-l stîrnească pe director; şi îl stîrnea foarte des.

Scandal în culise

În teatru domneşte tirania controlată cu metodele vechii Securităţi, pe care domnul Giurchescu le critică cu ipocrizie, dar de care este pătruns pînă în măduva oaselor. Eu am

muncit foarte mult pentru el, şi nu-mi reproşez nimic. Am încercat să-l înţeleg, i-am suportat cu răbdare toate capriciile, i-am scos de fiecare dată vizele de intrare în ţară – fiindcă nu voia să completeze nişte formulare despre care spunea că sînt întocmite ca pe vremea Securităţii. L-am dus în audienţă la fostul ministru al culturii, Ludovic Spiess, pentru a obţine casă (nu e vina mea că nu a obţinut-o) etc., etc. Cînd am considerat că nu mai este moral să tac (în probleme care nu erau ale mele, ci ale tuturor colegilor mei), am devenit brusc „securistă", „neocomunistă", „demascatoare tip '50" etc.

La început, am cerut să se termine cu nepotismul din teatru. Fosta directoare adjunctă este nora contabilei şefe, iar postul de şef de producţie a fost păstrat un an şi jumătate liber. Cum să meargă treaba? Şi de ce era păstrat? Pentru eventualitatea revenirii directoarei adjuncte pe acest post (lucru care s-a şi întîmplat). Nu avem consiliu de administraţie, nu avem director adjunct, iar consiliul artistic, conform Ordinului 77, este facultativ, lucru care ni s-a comunicat foarte ferm cînd am cerut realegerea unui asemenea consiliu pe bază de vot secret. Cînd împrejurările o cer, consiliul artistic din Teatrul de Comedie devine brusc factor de decizie. Sînt demişi oameni cu avizul consiliului artistic, dar fără cel al juristului. Este incredibil. În general, cei care fac parte din „consiliul artistic" se menţin aici numai dacă tac. Am colegi care declară: „Nu mă interesează nimic, vreau să-mi fac profesia şi atît". Dar acceptă să facă parte din „monstruoasa coaliţie" care priveşte cu sînge rece, fără să clipească, cum este „demolat" un teatru şi cum se schimbă destinele unor oameni. Această „categorie" este, după mine, un pericol pentru cultură şi societate. Ei sînt veleitarii care speră să ajungă mereu mai sus, cu preţul acestei tăceri ruşinoase, nu noi. Scenograful girează un post pentru care nu are semnătură de la primărie. N-am avut secretar literar foarte mult timp. Actorii au fost penalizaţi la salariu, fără să fie anunţaţi, exact în perioada în care au avut loc indexările (aşa că, o vreme, nimeni nu şi-a dat seama). Iar nişte spaţii din incinta teatrului au fost închiriate la preţuri modice şi transformate în spaţii de alimentaţie publică, afectînd aspectul moral şi material al teatrului.

Nimeni nu a avut nimic cu doamna Beatrice Costinescu. Am copii aproape la fel de mari – este o ruşine ceea ce se insinuează. Toţi am ajutat-o cît am putut, ba chiar ne-am depăşit atribuţiile. Nu numai că nu muncea, dar îi plăcea doar să comande şi să semneze hîrtii; îi plăcea puterea.

Se achiziţionează piese fără să fie jucate (autor Ilie Păunescu, prietenul intim al domnului Giurchescu). Sînt aduşi studenţi să joace în piese deoarece actorii refuză textele „de valoare" pe care le impune. Piesa Scandal în culise a fost refuzată de patru regizori şi patru actori, iar piesa domnului Păunescu nu am refuzat-o eu, ci actorii care au fost distribuiţi.

Corespondenţa din Anglia şi Venezuela privind turneul cu Visul unei nopţi de vară era sustrasă de la poartă şi luată acasă de doamna Beatrice Costinescu pentru cîteva zile, ca să fie studiată. Nu era normal, faxurile cu răspunsul nostru întîrziau şi periclitau chiar turneele. La un moment dat, chiar scrisori personale pe care Alexandru Darie le-a trimis unora dintre noi cînd a părăsit teatrul au trecut întîi pe la domnul Giurchescu, pe acasă, duse ca din întîmplare. Pentru toate aceste ilegalităţi şi multe altele, doamna directoare era scuzată şi acoperită de însuşi directorul teatrului. E greu să crezi că cineva îţi poate impune să trăieşti în felul acesta şi, dacă refuzi, să te facă albie de porci (în spate).

Plecări din teatru

Repertoriul este un capitol care include zeci de abuzuri. De aceea am propus o întîlnire, o conferinţă de presă, orice, numai să ne vedem la faţă, să ne privim în ochi şi să ne spunem ce gîndim. Domnul Giurchescu spune că a fost încurcat de plecarea lui Darie. De ce nu a chemat un alt regizor, imediat? Apoi spune că a fost bolnav. A fost bolnav în noiembrie '92, dar de atunci? Toţi ne-am luptat cu cîte ceva – o boală, un bolnav în familie, viaţa este grea pentru toţi. Domnul Giurchescu e prea orgolios ca să-şi recunoască greşelile şi prea ranchiunos ca să uite să se răzbune, motiv pentru care au plecat din teatru optsprezece oameni (actori, regizori, secretari literari, administratori) prin transfer, demisii, demiteri sau contracte expirate, pe care, fără motiv, nu a mai vrut să le prelungească. Fiecare plecare a fost însoţită de procese interminabile făcute celui în cauză, invective, speculaţii de o vulgaritate greu de imaginat. Toţi, absolut toţi au acuzat lipsa de dialog şi climatul insuportabil.

Tinerii pe care domnul Giurchescu spunea că trebuie să-i ajutăm sînt următorii: Oana Şerban – referent literar, studentă, 24 de ani, căreia nu a mai vrut să-i prelungească contractul de muncă fiindcă i-a bătut la maşină demisia domnului M. Rîlea (avem o declaraţie cutremurătoare); Florentina Mocanu – actriţă, 26 de ani, care a intrat în conflict cu directoarea adjunctă, a fost îndepărtată din teatru (acum este în America şi face tot teatru); Emilia Vasile – economistă, 34 de ani, care a plecat prin transfer din aceleaşi motive. De fapt, adevărul este unul singur: domnul Giurchescu a ajutat o singură tînără.

Deviza domnului Giurchescu a fost „nu dau socoteală la nimeni de nimic" şi „cui nu-i convine, să plece". Nu este chiar aşa. Crima de a ne fi furat timpul acum şi altă dată multora dintre noi trebuie să fie pedepsită. Pe mine, dacă mă întrebaţi despre repertoriu, am să vă spun că cel dinainte de revoluţie era mai bun.

Piesa lui Rozov Turnul de fildeş care, sub prima domnie a

Gabriela Popescu: „Şi subconştientul meu lucrează în acest sens!"

foto: Mihail Cratofil

Mihai Bisericanu: „Eu m-am aflat într-o situaţie mai delicată...“

lui Giurchescu, a stat trei ani într-un sertar fără să-i dea vreo atenţie, s-a montat imediat după plecarea lui şi a fost considerată de absolut toată presa de specialitate o opţiune excelentă, într-o montare de excepţie (Ion Cojar), cu o interpretare pe măsură. Întîmplător, piesa a fost adusă de mine (fiind tradusă de soţul meu, Ioan Chirilă). Sînt mîndră că am adus acest text fiindcă toţi actorii care au jucat şi-au iubit enorm rolurile. Mi s-a părut neimportant să-i amintesc domnului Giurchescu acest amănunt, dar pentru că a afirmat cînd s-a întors că este piesa care i-a plăcut cel mai mult din tot ce a văzut la Teatrul de Comedie, îi atrag atenţia că nici chiar el nu poate să aibă întotdeauna dreptate. Dar el se ocupă de lucruri mărunte, iar pe cele mai mari le amînă. Îi plac bîrfele şi din cauza asta nu mai poate face nimic serios şi profitabil pentru teatru. S-a plîns deseori că nu este ajutat, că, uite, Liviu Ciulei coboară de pe scara avionului şi i se pune la dispoziţie totul. El nu a vrut să fie ajutat. Noi am aşteptat un ARTIST, şi a venit un administrator pasionat de jocurile de culise şi nu de cele de pe scenă. Dacă ar fi avut un director adjunct de prima mînă, un om cu greutate, inteligent, bun manager, el nu ar fi trebuit să se ocupe decît de teatru şi de ceea ce ştie să facă bine.

Insultele şi acuzele le primesc doar într-o şedinţă, cu toţi de faţă, ca să pot răspunde. Altfel, ele sînt minciuni, maşinaţii şi diversiuni menite să abată discuţiile de la subiectul adevărat. „Nu vrem să vorbim despre vinovăţie, cu riscul de a prelungi anormalităţile şi de a uita diferenţa dintre călăi şi victime“.

E adevărat că după revoluţie publicul a scăzut la toate teatrele. Dar după un an, indicele de folosinţă a sălilor a crescut.

Trebuie să vorbim în termeni exacţi. Săptămîni în şir am jucat de patru şi chiar de trei ori pe săptămînă. Alte teatre au jucat continuu.

MIHAI BISERICANU: Eu nu ţin foarte mult să vorbesc despre ce se întîmplă acolo. Pentru mine, ceea ce a fost, a fost! Nu mai sînt la „Comedia“, după ce timp de trei ani (din 1990) am jucat în aproape toate spectacolele. N-aş fi plecat de bunăvoie, în nici un caz. Ca dovadă, i-am dat în judecată pentru desfacerea contractului meu de muncă. Pînă la acest incident am fost mereu la cheremul conducerii, am intrat şi în înlocuiri. Dar am rugat tot timpul să ştiu din vreme programul nostru de spectacole şi repetiţii. Nu s-a putut. Gabriela Popescu, de exemplu, a renunţat la un contract de film pentru că nu au lăsat-o de la teatru. Eu m-am aflat într-o situaţie mai delicată şi nu am putut opta, ci am fost silit de împrejurări să aleg, între Comedie şi o colaborare cu Teatrul româno-irlandez, pe cel din urmă. Şi a fost prima mea abatere de acest gen, dar şi... cea din urmă. Să vă spun cum s-a întîmplat. Repetam la spectacolul Scandal în culise, în regia lui Tudor Mărăscu. Au fost multe schimbări şi unele întreruperi. Deci, termenul finalizării nu s-a putut respecta. Între timp am dat un concurs la UNITER pentru un spectacol – Urechea lui Ceauşescu – ce urma să fie montat de Teatrul româno-irlandez. Deşi trebuia să-mi anunţ teatrul, nu am făcut-o din mai multe motive. În primul rînd, nu eram sigur că voi obţine acest rol (era abia perioada de probe); speram să pot împăca ambele etape de repetiţii. Şi, nu în ultimul rînd, mă temeam că nu-mi vor da drumul decît cu preţul libertăţii definitive... ceea ce s-a şi întîmplat! Prin urmare, am cerut permisiunea de a lipsi pentru nişte filmări; dar ei au aflat motivul real şi imediat au hotărît darea mea afară, anunţînd pe loc şi presa, cu vîlvă mare. Asta mă duce cu gîndul la procedurile cadriste de odinioară.

Atîta timp cît salariile în teatre sînt cele care se ştiu prea bine, să nu se mire nimeni cînd un actor optează pentru un spectacol de genul acesta, la care cîştigi (pentru cîteva reprezentaţii, deci într-o lună) cît nu cîştigi în teatru timp de un an! Dar, încă o dată vă spun: nu eu am renunţat la Teatrul de Comedie! Teatrul nu m-a înţeles. Sau au vrut să dea o lecţie, folosindu-se de mine. Şi atunci, mi-au desfăcut contractul de muncă – pentru indisciplină gravă, cu art. 130, lit. i. Deşi mă aflam la prima abatere! Asta s-a întîmplat cît timp eram plecat la Pîrîul Rece, unde s-a născut spectacolul cu irlandezii. În teatru, după ce se repetase timp de cinci luni şi se întrerupseseră repetiţiile, deodată trebuia să iasă rapid Scandal în culise. La întoarcere mă aştepta hîrtia cu pricina. Am încercat, cu domnul Giurchescu, să cădem de acord asupra unui articol mai blînd. Iniţial a zis: „Bine, să mă sfătuiesc şi cu consiliul artistic“ (care, ştiu eu, se pronunţă în probleme de distribuţie şi de repertoriul). Dar lucrurile au rămas neschimbate. Şi hotărîrea s-a luat fără să fie consultat sindicatul şi fără avizul consilierului juridic. Cînd i-am dat în judecată, teatrul a cerut un alt termen, pretextînd că nu au consilier juridic. Probabil îl dau afară şi pe acesta şi aduc un altul.

În ceea ce priveşte Teatrul de Comedie, mi-e greu să mă pronunţ. N-am încercat să aprofundez situaţia, dar cred că este o cauză mai largă, nişte stări care se regăsesc acum în atmosfera tuturor teatrelor. Sigur că şi persoanele sînt de vină, chiar şi felul de a fi al domnului Giurchescu; este o persoană influenţabilă. Deci, nu este singur în povestea aceasta. Aşa cred. Mai este şi conflictul, inerent, dintre generaţii. Şi starea de imprecizie care domină tot cursul evenimentelor în acest teatru.

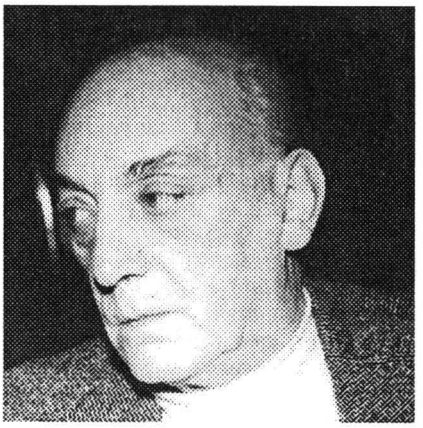
Anchetă realizată de
[redacted] OLIVIA ŞIREANU-CHIRVASIU

Nota redacţiei: Întrucît mărturiile din numărul de faţă nu modifică esenţial imaginea „bosniacă“ pe care o oferă Teatrul de Comedie, ne menţinem punctul de vedere publicat în numărul trecut al revistei.

10 ani de la moartea lui Horia Lovinescu

TOAMNELE SINGURĂTĂŢII

(Pagini dintr-un Jurnal)



Septembrie 1981

O mînă fermă între degetele căreia fumegă un „Pall-Mall", paharul de coniac plin pe jumătate şi o cafea aburindă zărite pe masa a doua din dreapta, încă de la uşa „Podgoriei", sînt semne că domnul Lovinescu se află acolo, calm aparent, aparent glacial, invitîndu-te cu un zîmbet fin, abia schiţat, să te aşezi pe scaunul din faţa lui. Dacă vrea, dacă are chef, dacă meriţi. Dacă nu, îţi strînge mîna peste balustrada lojei sau moţăie doar un salut absent. O dată acceptat însă, conversaţia începe, fascinantă, şi, pe măsură ce-l asculţi, vezi cum privirea îi trece dincolo de tine, pluteşte tot mai departe.*

Astăzi, la ora unui prînz luminos, îşi aminteşte despre Eftimiu ca despre un spirit rafinat, dublat de un om generos căruia şi tinereţea lui i-a datorat mult, inclusiv bursa de studii de la Paris. Vin la rînd Mircea Ştefănescu, Baconsky, Carandino, Camil Petrescu. De Camil, însă, nu-i prea mulţumit: „A vrut să facă pe aristocratul fără să fie! Cum să intre el în lumea noastră?!." Mazilu, în schimb, îl încîntă. „O inteligenţă sclipitoare! A fost o minte strălucită. A lucrat pe o felie îngustă, dar n-are egal. Şi a avut cele mai frumoase femei, să ştii. Curve, toate, e drept, dar foarte frumoase. Şi înalte! Haidem!", taie brusc, ridicîndu-se. Iese şi se amestecă în forfota străzii, drept, cu ţinută impecabilă, în haina croită din cea mai fină catifea, pantaloni de stofă englezească şi pantofi negri din şevro.

*

Octombrie 1981

„Relaţia artistului cu puterea", meditează cu voce tare, amestecînd o sticlă de pepsi peste coniacul din pahar, după care îşi strînge uşor rădăcina nasului, semn obişnuit al concentrării.

*„De mult, prin '50, poate, am scris o piesă. **Mai presus de orice** se chema. Foarte curajoasă pe-atunci. La premieră, Stancu, Bodnăraş şi Drăghici m-au felicitat. Şi Apostol... Dar nu – îşi revine, – povestea-i lungă... Ţi-o spun altă dată"...*

*Insist şi reia. „A doua, sau a treia seară, trimisul special al lui Dej a venit să vadă spectacolul. Fusese informat că piesa are adresă precisă contra lui. La jumătatea spectacolului, reprezentantul personal al secretarului general de-atunci, Ceauşescu adică, s-a sculat şi a părăsit sala. Au urmat şedinţe publice în care autorul a fost desfiinţat. Urma o ultima în care trebuia să fiu pus la zid. Printr-un telefon direct, Dej a oprit-o. Ilie Murgulescu, ministrul culturii pe-atunci, a spus: «Tovarăşi, cred că am discutat destul. Tovarăşul Lovinescu a tras învăţămintele necesare!». Peste ani de zile, reprezentantul lui Dej, devenit acum secretar general, m-a invitat să-l însoţesc într-o vizită de documentare la Hunedoara. În timpul vizitei ăsteia **mi** s-a adresat prietenos: «Acum cred că veţi putea scrie, în sfîrşit, o piesă adevărată despre muncitori!». «Nici acum nu cred că sînt în stare», i-am răspuns. A urmat o masă bogată. Vinul era excelent, din belşug, eu mă aşezasem departe, într-un colţ. Între secretarul general, Pompiliu Macovei – ministru – şi Andriţoiu se încinsese o discuţie despre **Mioriţa**. M-am trezit spunîndu-i: «Tovarăşe secretar general, vă rog să vă precizaţi punctul de vedere asupra **Mioriţei**!». «De ce?!», m-a întrebat el surprins, într-o tăcere de gheaţă. «Pentru că dacă n-o faceţi aici şi acum, se va organiza un nou congres al scriitorilor numai pe această temă.». Mi-am dat seama că am fost considerat impertinent şi am pierdut în faţa lui. Mi-am dat seama de-atunci că nu-i place adevărul şi că n-are simţul umorului".*

*

Octombrie 1981

La „Podgoria" s-a deschis o expoziţie de artă culinară. Asta înseamnă că pe o masă şchioapă sînt înşirate cîteva platouri metalice cu găini şi chiftele uscate. În mijlocul lor tronează un platou mai mare, care conţine fasole bătută peste care-i scris din cîmaţi sleiţi: „Trăiască al XII-lea Congres al PCR". Clienţii cer, respectuoşi, cîte-un „C", cîte-un „L", cîte-un „G".

Domnul Lovinescu se-ntreabă îngreţoşat:

– Cum or fi putînd să mănînce aşa ceva?!

... După care-şi răspunde singur:

– Oamenilor le e foame, săracii!

*

Octombrie 1982

Lungă şi nemaivăzută alunecare spre iamă. Cu un soare tot mai stins pe cerul fără nici-un nor. „Să nu-ncerci să-ţi depăşeşti umbra...", spune domnul Lovinescu. „Să ştii ce poţi şi cît poţi. Să-ţi cunoşti măsura pentru a nu fi ridicol, cel mai trist lucru care i se poate întîmpla unui om. Orgolios se poate să fii, poate-i chiar bine, vanitos nu. E-atît de trist... Eu n-am generaţie. Sînt un singuratic..."

*

... „Există unii care au un sîmbure, un nucleu, un grăunte în jurul căruia se construiesc. Ca o minge, ca un ghem. Dînd la o parte toate foile, toate aparenţele, toate straturile, dai de sîmburele ăsta sau, din contră, nu dai de nimic. Aşa cum tromba unui uragan se formează în jurul unui vid. Pe scurt şi altfel spus, sînt oameni plini şi oameni goi. Tatăl Karamazovilor, ca să luăm un exemplu, e gol, Dmitri e plin, Alioşa e plin. Sîmburele ăsta se poate găsi la cel mai umil om şi poate lipsi celui mai important. Trebuie să ştii dacă-l ai şi să-l poţi dezvolta. Ce ne rămîne din pasiuni, ce rămîne din noi?" se-ntreabă apoi, în altă ordine de idei.

„Într-o zi, la masa mea a venit o doamnă dolofană şi bătrîioară, s-a aşezat, interpelîndu-mă familiar: «Ce mai faci, Horia?! » M-am ridicat respectuos şi i-am sărutat mîna, frămîntîndu-mă: cine poate fi? Abia pe parcursul discuţiei mi-am dat seama, după accentul uşor basarabean: era fosta mea nevastă. Cea de-a doua. Nu o mai văzusem de 15 ani. Nici nu ne dăm seama cît ne schimbăm... Cumplit!..."

*) *Cunoscută braserie bucureşteană, existentă pînă în 1984.*

*

Seara, la Casa Scriitorilor. La masa lui, ca la doctor, vine fiecare şi cere salvare. „Maestre, sînt trist!...", „Împărate, sînt nebun!", „Coane, m-a lăsat nevasta!...". Pe fiecare îl priveşte atent, cu o nesfîrşită înţelegere, el însuşi pătimind din toate. Cu vîrf şi îndesat.

*

„Dintre toţi creatorii, dramaturgii au cea mai scurtă viaţă productivă. Ei se consumă cel mai repede. De ce?! Răspunsul e, cred, mult mai simplu decît pare. Spre deosebire de prozator, spre exemplu, care-şi dă romanul la editură şi gata, autorul dramatic trece printr-un adevărat infern pînă la ieşirea în lume. Astăzi, la noi, merită felicitat un dramaturg – mai cu seamă începător – şi numai pentru faptul că a reuşit s-ajungă pe scenă, indiferent de cum a ieşit spectacolul. Este un mecanism atît de complex de care depinde existenţa lui de creator, atîtea fire trebuie să lege, atîţia oameni să convingă, atîtea interese să sincronizeze, încît repede, mult mai repede decît la alţii, nervii lui cedează, descurajarea îl copleşeşte şi, o dată cu înaintarea în vîrstă, tumultul îi e înghiţit de tragica linişte a renunţării."

*

Întreaga duminică la el acasă. Mi-a dăruit o ediţie bibliofilă „Enfantines" a lui Valéry Larbaud, plus cartea lui, „Rimbaud", cu dedicaţie. Am ascultat muzică, am băut vin, am mîncat miel. Singurătatea îl roade ca o omidă.

*

Sîntem tot în octombrie. „Odată, îşi aminteşte domnul Lovinescu, pe cînd mă aflam la Sinaia, sosesc două limuzine Zil, cu vestea că un grup de scriitori şi artişti este invitat de Petru Groza, prim-ministru atunci, la Predeal, la vila lui de pe Cioplea, pentru dejun. Am plecat împreună cu doamna Bulandra, Baranga şi alţii. Groza ne-a întîmpinat în pragul vilei – fostă a lui Antonescu –, ne-a recomandat să cerem de mîncare orice, sugerîndu-ne neapărat şi nişte păstrăvi care înotau într-un bazin vegheat de patru chelneri ce ţi-i prindeau la alegere. Dejunul a durat poate trei ore. În timp ce ne îndreptam fiecare spre maşini – doamna Bulandra la braţul lui Groza –, de sus, dinspre Cioplea, cobora un omuleţ trenţăros, ceva în genul vînzătorilor de haine vechi din Lipscani. Întîlnirea n-a mai putut fi evitată. Doamna Bulandra i-a sărit de gît, gafînd desigur, în timp ce Groza, pălind uşor, s-a făcut că nu vede şi n-aude nimic. Umilul personaj care tulburase pentru o clipă sfîrşitul prînzului minunat era Chişinevschi, fost membru al comitetului central, căzut acum în dizgraţie. Avusese o putere inimaginabilă. După ce Dej a văzut ***Citadela sfărîmată****, m-am trezit chemat într-o zi la Chişinevschi. Intrat în biroul lui, m-a surprins un tablou neaşteptat: mic, firav, tronînd la un birou uriaş, păzit în stînga şi-n dreapta de cîte un securist cu arma automată pe piept. Le-a făcut semn celor doi să iasă şi mi s-a adresat într-o românească stricată: «la loc, tavarăşul Lavinescu! Te-am invitat ca să-ţi propunem să scrii o piesă despre satul nou, socialist. Sînt gata să te-ajut cu date». Ca să mă pot eschiva, i-am răspuns că îmi trebuie mult timp. M-a întrebat apoi de ce am nevoie. «Poate ai pe cineva în puşcărie. Mîine-i liber!». Da, chiar aşa a spus: «Mîine-i liber». Puterea lor era imensă. Te puteau nimici într-o clipă. Sau, din contră, ridica foarte sus." Soarbe din pahar şi conchide: „Ca să înţelegi ce-i politica, am să-ţi mai povestesc un episod. Mă aflam la «Pescăruş» cu nevastă-mea. Era seară. De la o vreme, observăm că mesele din jur, rezervate toate, încep să fie ocupate de securişti, apoi la una centrală vine Dej cu toată suita. Nu peste mult timp, îl văd făcînd semne amicale şi chemînd pe cineva la masa lui. Recunoaştem pe Miron Constantinescu, pe care-l sărută, îl îmbrăţişează şi beau împreună pînă noaptea tîrziu. Trei zile de la această întîmplare, ziarele publicau demiterea lui Miron Constantinescu din orice funcţie şi excluderea lui dintre membrii comitetului central."*

Se ridică brusc, aşa cum îi e obiceiul. ieşim pe uşa teatrului, prin lumina blîndă a toamnei. Ne-ndreptăm spre casă. „Vezi ce aer bun se simte de-aici, de cum intrăm pe şosea?". Mîncăm tăcuţi batog de morun şi drob de miel în sufrageria din elegantul şi pustiul apartament de pe Ana Ipătescu 11, după care ieşim pe balcon, fumăm, privim pomii şi trei roşii chircite răsărite în bordura balustradei. Din bucătărie se aude vocea Reghinei, bătrîna servitoare care cîntă şi vorbeşte singură. „Ea ce mai aduce niţică viaţă... De cînd mi-au plecat fetele..." Rămîne dus pe gînduri.

*

Iulie 1983

În sfîrşit, după patru ani, la a 26-a rundă de vizionări, a ieşit ***Trăsura la scară****. Ce se va alege din spectacol, cum va fi primit la toamnă? Pînă atunci, împreună cu domnul Lovinescu, ce se simte tot mai rău, plec cîteva zile la mare, apoi probabil în Grecia, la Corint.*

*

Septembrie 1983

Corintul, Lamia, Atena au rămas departe. Grecia, cu parfumul şi lumina ei, s-a stins ca un vis la impactul dur cu realitatea. E 16 septembrie 1983 şi azi-noapte, la orele 2^{30}, domnul Lovinescu a murit.

Cum o fi plecat în Moarte, El, cu care am vorbit de atîtea ori despre Ea? Şi pe unde-o fi acum?

*

Ieri, 19 septembrie, după o slujbă la biserica Boteanu, ultimul boier al literelor româneşti a luat drumul Fălticenilor într-un microbuz negru. Parastasul i l-am făcut printre primii, cînd, alături de Repan, Radoff, Hossu, Dan Micu, Victor Munteanu, Mihai Crişan, Sică Rusescu, am băut la ora 10, aşa cum obişnuia, un coniac în băruleţul de la Athenée Palace.

Acum îşi începe prima dintre nesfîrşitele nopţi în pămîntul natal. Deasupra, aici, pe scoarţă, totul a devenit imposibil: repertoriul teatrelor, mutilat în urma conferinţei de la Mangalia care nu mai admite decît chipul eroului pozitiv şi nimic altceva, masive reduceri de posturi, sărăcie, întuneric. O lume lehămisită, tristă şi panicată. Despre moartea lui şi a lui Fory Etterle – fiindcă a plecat şi el în aceeaşi zi – nu s-a dat voie să se scrie decît foarte puţin, iar convoiul mortuar a putut trece prin faţa teatrului numai pentru că Radoff îl cunoştea pe miliţianul din intersecţie, care ne-a cerut să mergem repede şi mult pe dreapta că-şi riscă pîinea, fiindcă-i traseu prezidenţial.

În condiţiile astea, sînt tot mai nesigur dacă eu sînt cel care a văzut străzile albe şi înguste din Lamia, palmierii cu cercei roşii străjuind piaţa Corintului cu scaunele „cafenelei-pizzerii" risipite pînă spre ţărmul mării, dacă eu am auzit trompeta lui Nicos sunînd puternic şi prelung în noapte lîngă clipocitul valurilor mării Ionice, în timp ce împreună cu Micu priveam o barcă ce sălta singură şi aruncam paharele deşarte departe, în larg.

Nu mai ştiu dacă nu cumva am visat tavernele cu muzica lor, străzile Atenei, pietrele Acropolei lustruite ca sticla de paşii atîtor trecători – înţelepţi, beţivi, cocote, pungaşi, funcţionari, savanţi, turişti, artişti – care s-au perindat de mii de ani pe acest munte. Toate astea i le-am spus domnului Lovinescu în ultima conversaţie pe care am avut-o cu el, încă mai văzîndu-i chipul încremenit de moarte, în timp ce Micu îi aşeza la căpătîi o creangă de măslin adusă de noi din cîmpiile Thesaliei, să-i fie somnul în pace.

MIHAI ISPIRESCU

„Muzica regretă că a dat naştere cuvîntului“

Interviu cu Dan Grigore

■ **Numele dumneavoastră e deseori asociat cu spectacole de muzică şi poezie, elaborate împreună cu Ion Caramitru, sau cu spectacolul** Hamlet**, în regia lui Al. Tocilescu. Sub ce semn se uneşte cuvîntul cu muzica?**

☐ În legătură cu acest lucru aveam o teorie bazată pe propria mea experienţă, pe revelaţiile mele. Există un raport de filiaţie între cuvînt şi muzică, pe care îl percep pe deplin în universul meu de sensibilitate. Spuneam că poezia e un efort al muzicii, care nu trebuia făcut: muzica regretă că a dat naştere cuvîntului. E o metaforă care încearcă să surprindă relaţia dintre două lumi în aparenţă depărtate. Universul muzical înconjoară verbul ca pe o insulă născută din spuma mării. Am simţit că uneori arta muzicii şi arta rostirii pot şi trebuie să se joace între ele cu uşurinţă şi eleganţă, să încerce noi raporturi de sensibilitate şi de înrudire. Din aceste sentimente, convingeri, intuiţii s-a născut cea mai mare parte a demersului – în fond, ludic – între muzică şi poezie, de care aminteaţi. Pe baza acestor spectacole şi a tipului de relaţie actor-muzician, regizorul Tocilescu a avut intuiţia şi curajul să încerce acest cuplu scenic care era bazat pe fina relaţie între sunet şi cuvînt într-un text atît de decisiv precum **Hamlet**. După părerea mea, însă, **această** întreprindere nu a reuşit pe deplin. **Hamlet** a fost un spectacol compozit, destul de eterogen ca ţinută şi ca valoare, deşi s-a muncit enorm la el. Numai versiunea pentru scenă a traducerilor unite într-un nou veşmînt a fost lucrată – dacă-mi aduc bine aminte – cam nouă luni. Am participat alături de restul echipei la această etapă de pregătire şi apoi la toate celelalte. A fost o experienţă extrem de fertilă. Eram aproape de această zonă, poate dintr-o nevoie mai puţin explicită chiar şi pentru mine. Erau încercări personale de a veni mai aproape de un teritoriu în care se putea exprima mai clar o atitudine. O atitudine politică. În zona opţiunilor valorice în sfera poeziei, în tipul de rostire pe care îl practica Ion Caramitru în perioada acelor spectacole exista un ton care, fie şi numai în plan valoric, exprima deja o atitudine protestatară. Să nu uităm că acolo erau spuse nişte poezii în cheie parodică, avînd sensuri complet schimbate faţă de ceea ce ele doreau să pună în ecuaţie lirică.

■ **...o schimbare de accente.**

☐ O schimbare chiar a perspectivei valorice a unor demersuri poetice. Alături de poezia românească apăreau muzici din repertoriul universal clasic şi modern care concentrau, în loc să dilueze puterea cuvîntului.

În ceea ce priveşte lucrul la **Hamlet**, repet, el a fost un spectacol imperfect, dar necesar, valoros nu numai privit din unghi artistic. Cum s-ar spune, folosind un termen al lumii contemporane, a fost o interfaţă nu doar artistică la problemele timpului, la gravele lui accidente, la această mare problemă – dacă intelectualul e o forţă în slujba adevărului sau o eternă sursă de întrebări. El poate fi şi om de acţiune, poate fi şi un om responsabil faţă de prezent, sau e numai un factor de anticipare a unui viitor pe care alţii îl văd mai puţin, îl presimt mai vag? Prin aceasta, **Hamlet** a fost un spectacol important şi, ca dovadă, într-un anumit segment de timp a avut o audienţă neobişnuită la public; începuse să se prefigureze un fenomen de tipul acelor spectacole englezeşti ce intrau în topul monumentelor turistice; el putea să intre într-o zonă de celebritate cum era **Cursa de şoareci** pentru teatrele londoneze.

■ **Teatrul poate să reaşeze omul şi, prin aceasta, să reaşeze lumea? Poate să-l influenţeze prin extragerea lui din indiferenţă?**

☐ Categoric. Şi, prin aceasta, teatrul are un rol politic. Prin forţa cathartică pe care o are, poate crea accesul spre propria lui energie, spre propria lui substanţă. Deci teatrul poate elibera omul de balastul de blocaje ale personalităţii care îl menţin într-o falsă şi păgubitoare indiferenţă.

■ **Într-o închidere, în fond.**

☐ Într-o in-comunicare.

■ **Uneori, dintr-o mare speranţă se poate naşte şi o mare angoasă. Credeţi că acum ne aflăm într-o astfel de stare?**

☐ Angoasa, ca şi speranţa, ca şi radicalismele sau spiritul revoluţionar sînt energii care pot şi trebuie să fie captate pentru soluţionarea unor stări de lucruri. În sensul acesta, mă văd silit să mă întorc la ceea ce am spus înainte: angoasa unui intelectual înseamnă însuşi faptul că el vede în perspectivă lucrurile şi deci are un alt tip de răspundere faţă de cele rostite, gîndite, faţă de cele exprimate. În mediile civilizate, intelectualii sînt forţe extrem de benefice pentru societăţile din care fac parte. Puterea lor de discernămînt, de concepţie, de ideaţie sînt folosite ca surse de energie superioare, nu ieftine, cum par aici în orizontul trecutului imediat, dar şi al prezentului. Această anomalie o datorăm poate unor reflexe de tip totalitar şi va fi cu siguranţă remediată într-un viitor mai mult sau mai puţin apropiat.

■ **Teatrul poate acţiona pentru echilibrarea acestor energii?**

☐ Cred că la noi teatrul îşi menţine rolul de interfaţă la nişte realităţi pe care le traversăm. E o oglindă foarte necesară, – dinamică, nu rece, nu gratuită – a ceea ce vrem şi trebuie să fim. În sensul acesta cred că vorbea şi regizorul Andrei Şerban la o conferinţă de presă, comentînd notorietatea unor trupe prin situarea reprezentaţiilor lor – prin virtuţi artistice în primul rînd – în spectrul politicului, în sfera dezbaterii politice a unui prezent în plină mişcare. Care poate fi influenţat prin aceste faruri de conştiinţă care sînt izbînzile teatrale.

■ **Aţi vorbit mai înainte despre felul în care muzica potenţează cuvîntul. Cum se petrece transferul invers: cum influenţează cuvîntul interpretarea muzicală? De fapt, care este climatul acestei simbioze culturale?**

☐ Ca să pot răspunde aici, ar trebui să demontez un anume mecanism viu şi sensibil care este în mine. Simt că e posibil ca în anumite momente nu numai muzica şi poezia, nu numai muzica şi dramaturgia să se joace, să se unească într-un spirit ludic superior. Din aceste încercări şi experienţe, din această aventură pot ieşi lucruri extrem de interesante şi de fine. Dar felul în care e influenţat cuvîntul prin sunet şi sunetul prin cuvînt formează sfere de înţelesuri atît de tainice, încît mi-e greu să vorbesc

despre ele. Tot ce pot spune e că sigur lucrul acesta se petrece, în anumite condiţii care fac ca totul să se întîmple într-o armonie aproape deplină.

■ **Ce vă atrage pe scena unui teatru?**

□ Pentru că experienţa mea directă cu teatrul, destul de limitată, deşi esenţială, nu e în timp reverificată de lucruri mai vaste, de calibru, revăd, recompun acele fragmente pe care le-am resimţit ca neîmplinite. De exemplu, cred că într-un spectacol Shakespeare cu o asemenea forţă politică a textului ca **Hamlet**, muzicalitatea rostirii actoriceşti ar fi trebuit să fie mult mai bine lucrată. Să se nască autentice consonanţe şi deci disonanţele să capete cu adevărat valenţa lor artistică, să nu fie rezultatul unor neglijenţe şi al unor neîmpliniri, ci să aibă o funcţie artistică bine conturată. Din acest punct de vedere, orice spectacol care încearcă şi chiar reuşeşte o anumită formulă vie, valabilă mă interesează. Spre exemplu, m-a interesat spectacolul lui Alexander Hausvater după **La ţigănci**, deşi acolo formula foarte dinamică ascundea multe neîmpliniri şi neterminări în propria ei propunere, într-o idee scenică poate prea deschisă. Există riscul să critic lucruri care izvorăsc dintr-o mare calitate a unui spectacol: deschiderea lui. Ea arată o mare capacitate de absorbţie, de sensibilizare faţă de ceea ce se întîmplă în jur – în viaţa artistică şi nu numai – şi a făcut ca actorii să vibreze cu atîta entuziasm şi intensitate pe scenă.

■ **V-aţi dori să reveniţi la o colaborare cu teatrul?**

□ Mai demult pusesem la cale cu Ion Caramitru – şi am reuşit să-l facem – un spectacol **Eminescu după Eminescu**. Eu îi propusesem şi un spectacol în care să-i „împăcăm" pe Eminescu şi Caragiale. Lucrul acesta e atît de greu, e o întreprindere care poate fi atît de riscantă încît nu ştiu dacă acum, prins de vîltorile timpului, vor exista energii care să se consume în această direcţie. Poate o să-l facă altcineva. Pentru că ar merita încercată o alăturare a textelor şi a ideilor care în fond compun o mare parte a cupolei spiritualităţii noastre.

ADINA BARDAŞ

ANCHETA

TEATRUL AZI

Teatrul văzut din Parlament

1) Toate teatrele existente în România de dinainte de decembrie '89 îşi justifică acum existenţa după principiul „judeţul şi teatrul"?
2) Legea sponsorizării poate ţine loc de politică culturală?
3) Comentaţi soarta revistelor de cultură şi sugeraţi eventualele soluţii pentru supravieţuirea lor.

RADU CEONTEA (senator independent şi artist plastic):

1) În aceeaşi măsură se poate spune că sînt foarte multe teatre, precum s-ar putea afirma că sînt prea puţine. Cum nu poate fi obligat un judeţ sau un municipiu să aibă neapărat un teatru, nu se poate interzice să aibă mai multe. Chiar mai multe în acelaşi judeţ sau municipiu. Am constatat existenţa unor biserici la fel de monumentale ca nişte catedrale în cîteva comune şi nimeni nu s-a plîns de asta. Eu cred că municipiile şi judeţele, prin viaţa lor spirituală, de obşte, justifică, sau nu, existenţa teatrelor. Asta e problema. Nicidecum existenţa teatrului în sine, ci nevoia de teatru a comunităţii, care să-l susţină prin participare spirituală şi prin sprijin financiar.

2) Nu se poate pune problema înlocuirii politicii culturale cu sponsorizarea. Deşi banii sînt ochiul dracului şi în politică, rolul sponsorizării ar trebui să fie mai cu seamă cel iniţiatic. Prin sponsorizare se poate realiza, pentru început, ademenirea spre lumea scenei, fiindcă nevoia de teatru a oamenilor a scăzut foarte mult. Distracţiile mai ieftine, mecanice, bazate pe spectacole înregistrate magnetic sau pe celuloid, au făcut spectatorii să uite că pe scena unui teatru se desfăşoară viaţa adevărată a personajelor, atît de adevărată încît actorilor li se întîmplă uneori să şi moară acolo, pe scîndură. Iar personajele să le supravieţuiască.

3) Revistele culturale au în toată lumea un public restrîns. Finanţarea de la bugetele statelor, sponsorizarea şi serviciile de publicitate specializate le menţin ca instrumente culturale de elită ale naţiunilor. În condiţii tradiţionale de libertate, revistele culturale din Occident nu s-au amestecat în politica trecătoare. Ele au făcut şi fac o anumită publicistică şi se adresează unui anumit public, creator şi iubitor de cultură. La noi, după aproape o jumătate de secol de comunism şi de înăbuşire a libertăţii cuvîntului, publicul nu mai caută în revistele de cultură, de acum, formele de rezistenţă la comanda politică brutală. Acest tip de rezistenţă săvîrşită pe ascuns mai înainte, în revistele de cultură, este acum înlocuită de opoziţia pe

față, prin gazete care au devenit atît de critice, încît cei criticați nici nu le mai iau în seamă! Dar cititorii le cumpără și le citesc cu sete, înăbușindu-și în lectură nemulțumirile politice și, evident, cele economice. Situația asta a determinat reducerea tirajelor și falimentul unor reviste. Fenomenul descris mai sus este, în sine, benefic, fiindcă, în sfîrșit, revistele de cultură pot săvîrși cultură pentru cititorii care doresc cultură. Dar atît creatorii de cultură, cît și consumatorii de cultură sînt disprețuiți de puterea politică aflată acum la guvernare. În acest sens, e de ajuns să observăm cît de izolați, față de oamenii de cultură, sînt președintele țării și guvernul partidului său! Și asta se petrece în contrast cu „înainte mergătorii" lor comuniști, care imediat după 1946 au știut să-i ademenească pe unii din marii oameni de cultură români, iar aceștia i-au și servit. Dar și-au și scuzat servirea prin creații care au rămas, iar rușinea servituții li s-a iertat. Au dat mîna cu dracul ca să treacă puntea.

RADU BALTAZAR (senator PD, director adjunct la Teatrul „Davila" din Pitești între 1966 și 1992):

1) Sistemul instituțiilor artistice din România este fructul ideologiei de tip totalitar. El este structurat după modelul piramidei: un „vîrf" și sute de ramificații. Scopul lui era traducerea ideologiei marxiste în limbaj cultural și injectarea acestuia în cugetul public. Această rețea a fost deci creată ca instrument al puterii, plătit și controlat de putere. În anii '50-'60, repertoriul teatrelor înființate pe teritoriul național, cărora li se arondaseră sectoare bine definite de deservit, a inoculat în straturile populației, printr-un repertoriu impus, directivele politice ale PCR. Cînd unele din teatre s-au „emancipat", ele au fost supuse „autofinanțării", locul lor fiind suplinit, întru politizare, de festivalul „Cîntarea României".

Abolirea regimului totalitar a decapitat, din punct de vedere ideologic, structura organizatorică centralizată, sistemul, în întregul lui, devenind caduc. Se impune deci reorganizarea vieții și a instituțiilor artistice de spectacole pe principii strict profesionale, valorice și concurențiale.

Situația, astăzi: un teatru care nu a obținut performanțe artistice nici în sistemul subvenționat, nici în sistemul autofinanțat și nici în cel concurențial, care nu dispune de un portofoliu de public stabil, ci vegetează în anonimat, compromite însăși ideea de teatru. Fondurile consumate de acești avortoni artistici trebuie redistribuite teatrelor viabile pentru a le completa dotarea tehnică și a recompensa creația autentică, motivînd reproducerea în viitor a performanței. Instituțiile neperformante nu pot fi „înviate" nici prin subvenții, nici prin sponsorizări, nici prin alte artificii de tip administrativ.

Teatrele neperformante nu trebuie desființate prin măsuri administrative. Ele urmează a fi supuse unui tratament financiar restrictiv-stimulativ care fie le va determina să se redreseze, fie le va obliga să-și restrîngă activitatea pînă la autodesființare.

2) Sponsorizarea nu poate înlocui politica stimulativă adoptată de stat față de actul cultural **autentic**.

Trebuie regîndită întreaga rețea a instituțiilor culturale, administrarea și manageriatul artistic.

3) Revistele de cultură trebuie să fie tratate ca și celelalte instituții de cultură. Ele pot fi stimulate prin subvenții numai în măsura în care, prin mijloace strict profesionale, își sporesc numărul de cititori-cumpărători. În acest scop, subvențiile ar putea fi acordate după principiul „primelor electorale", cele care obțin rezultate fiind dezrobite financiar, celelalte urmînd a fi lăsate să se zbată și să piară. În acest din urmă caz, ele vor fi preluate de alți manageri, redacțiile lor vor întineri și această permanentă primenire va fi, sînt convins, benefică întregii culturi naționale.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ (senator PAC, membru în Comisia de cultură):

3) După cum se poate observa, o mulțime de reviste de cultură și-au încetat activitatea. Mă refer în primul rînd la revistele Uniunii Scriitorilor. Motivul: lipsa de resurse financiare. Revistele care țin de Ministerul Culturii se pare că au asigurată oarecum apariția. Problema rămîne însă la ordinea zilei pentru cultură, în genere, în România. După părerea mea, această problemă nu se poate rezolva decît în momentul în care statul va înțelege să aibă o atitudine de parteneriat față de inițiatorii actelor de cultură, pentru că este clar că cultura nu mai poate fi o problemă de stat, ci o problemă națională. Așa cum creatorii de valori artistice sînt personalități, problema culturii nu se poate realiza decît prin inițiative particulare. În sensul acesta, toate organismele de stat nu pot fi decît adjuvante și mai mult pe linie administrativă. Eugen Ionescu spunea că Ministerul Culturii nu este necesar! Un Minister al Culturii trebuie să se transforme, de fapt, într-un Minister al furniturilor! Trebuie să ofere condei și hîrtie scriitorilor, pensule și vopsele pictorilor, instrumente muzicale compozitorilor și interpreților etc. Sigur, el se referea la Franța, dar asta este valabil pretutindeni. Formularea este evident împinsă la extrem, dar, cu tot caracterul tranșant, conține un mare sîmbure de adevăr. Problema revistelor noastre de cultură nu se poate rezolva decît în momentul în care se rezolvă problema mecenatului pentru cultură iar acest mecenat nu poate să fie exercitat decît de unul din următorii doi factori: de stat, dacă statul înțelege să se angajeze în acest proces, sau de mecena particulari, care nu pot apărea decît în cazul promovării unei legi a sponsorizării.

Statul nu poate să pună nici o condiție, de angajare sau neangajare politică, în general, și nici să impună o anume

politică culturală. Aceste reviste sînt scrise de oameni angajaţi în procesul creării de valori. Dacă aceşti oameni au în acelaşi timp şi o opţiune politică, aceasta ţine de conştiinţa lor. Nu pot fi obligaţi nici să facă politica puterii, nici să nu o facă. La urma urmei, de ce să interzici politica în revistele de cultură?! Problema intelectualului a fost şi aceea a angajării în planul problemelor esenţiale ale comunităţii în care trăieşte. Or acestea nu se pot rezolva decît dacă intelectualul are libertatea de a-şi exprima opinia sa.

2) Referindu-mă strict la Legea sponsorizării, consider că este absolut necesară şi că trebuie concepută într-un anumit fel pentru ca realmente să fie utilă. Cum a fost abordată şi rezolvată în Camera Deputaţilor, se prezintă ca o lege care îngrădeşte, pentru că nu permite decît o sponsorizare extrem de mică, ceea ce nu poate să vină în ajutorul culturii. Pentru ca interesul patronului să fie îndreptat spre investirea în cultură, el trebuie să aibă anumite avantaje, obţinute graţie acestor măsuri pe care le preconizează, în genere, o asemenea lege.

1) Eu nu cred că trebuie să fie: judeţul şi teatrul! O asemenea viziune nu poate să vină decît de sus! Este o viziune centralistă, cu care nu pot să fiu de acord. Acolo unde se va simţi nevoia unui teatru, firește că el se va înfiinţa. Unde nu, nu!

ŞTEFAN RADOFF (senator PAC, membru în Comisia de cultură):

1) Nu, categoric nu sînt necesare toate teatrele din toate judeţele. În primul rînd pentru că ele au fost făcute la vremea respectivă cu un scop anume – cel propagandistic, conform teoriei marxiste după care, vezi Doamne, în capitalism artistul depinde de sacul cu bani, iar în comunism depinde de biroul de propagandă, care e un sac ceva mai mare, fiind al statului. Deci, pornind de la această idee, sigur că nu sînt necesare toate. În perspectiva proiectului de lege pe care-l aştept, Legea teatrelor – lege obstrucţionată de domnul Albulescu, culmea, dintr-un populism care nu are nimic de-a face cu arta, pe motiv că ce te faci cu atîţia actori şomeri din teatrele care se vor desfiinţa – răspunsul meu e Nu! Pentru că, în condiţiile unei legislaţii democrate, – criteriul nordic fiind cel mai adecvat pentru noi, acolo existînd o grijă a statului pentru cultură, foarte puternică, dar cu nişte mijloace foarte democrate – primează criteriul concurenţial al calităţii. Astfel că apariţia teatrelor şi subvenţionarea trupelor, mai ales novatoare, se va face pe criteriul de grupări artistice sensibile reciproc, aşa-numitul teatru de repertoriu. După părerea mea, trebuie să existe: teatre de repertoriu, teatre naţionale şi trupe novatoare, trupe de tineri care vin cu forme de înnoire a teatrului. Apropo de distribuirea teritorială a teatrelor, numai în funcţie de unde apar elemente novatoare, valori, se vor confirma de către Ministerul Culturii, sau de direcţiile de cultură din municipii, mai ales atunci cînd autonomia bugetară locală va fi în stare să supună la concurenţă, de exemplu, teatrul de la Iaşi şi teatrul de la Bacău etc. În materie de şomaj, e un fel de poveste cu cocoşul roşu, cum era aia cu generaţia de sacrificiu. Chestiunea cu Andrei Şerban e de notorietate. Nu, în afara staff-ului pe care orice director de trupă şi-l face, subiectiv, el îşi asumă o trupă permanentă pentru care riscă. Eu cred că nucleul ideal de teatru este de 10-15 actori de valoare, indiferent de vîrstă, de vechime etc. Actualele teatre trebuie să intre în custodia unui director administrativ, a unui manager-tehnician, care să fie şi economist bun, şi priceput în ale bucătăriei teatrului. El trebuie să se afle mereu în spatele unui director artistic, al unei personalităţi ca Ciulei, Pintilie, Andrei Şerban, Penciulescu etc., sau al unor tineri ca Dabija, Frunză. Deci, în funcţie de aceste considerente se vor face trupe, iar ceilalţi vor fi angajaţi pe contract! Mie mi-ar conveni să fiu la dispoziţia UNITER-ului, sau a unui sindicat al teatrelor, şi care să-mi spună: Domnule Radoff, dumneavoastră sînteţi chemat să jucaţi la Cluj – şi eu tratez cu Clujul. Altfel, vom aglomera din nou teatrele cu trupe greoaie, din care numai 10-15 oameni sînt utili şi joacă mereu, iar restul este un balast de care nu se mai poate scăpa. În aceste condiţii, scoaterea din bugetariat a salarizării actorului este fundamentală! Să explic, să nu-mi sară în cap unii nevinovaţi: partea tehnică, producţia va fi subvenţionată de stat şi de sponsori, iar cîştigul se va împărţi numai trupei. Aşa că voi avea interes să am o trupă cît mai mică. Uite, eu, deşi senator acum, lucrez şi pentru un serial al televiziunii, voi termina filmările la **Oglinda**, voi începe repetiţiile la o piesă, în ianuarie...

Cît priveşte instituţia numită Direcţia Teatrelor, moştenită de pe vremea Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, ea trebuie desfiinţată! În schema anilor '20-'30, directorul Teatrului Naţional din Bucureşti era şi Directorul Teatrelor! Să se facă o comisie de genul CNA-ului! Dar alcătuită din personalităţi din domeniul teatrului!

2) Poate ţine loc de politică culturală în clipa în care această lege se va îndrepta în mod precumpănitor spre cultură! În fiscalitatea mondială, cînd i se reţine omului din salariu, i se specifică: cît pentru cultură, cît pentru sport etc. Sportul e oricum o industrie. Legea sponsorizării, în forma actuală, este foarte proastă! Sper ca la Senat legea să fie amendată în direcţia de care vorbeam.

3) Revistele de cultură (revista de teatru, în primul rînd) trebuie să fie subvenţionate de stat. Eu zic că cine vrea să fie autonom, ca revistă sau editură, trebuie să îndeplinească o clauză: în măsura în care procentajul de cultură atinge 60%, eu te sponsorizez. Altfel, pa! Chestia că nu sînt bani, e o falsă problemă, o mascată dorinţă de a intra sub dirijism a unor reviste şi edituri! Cum ar arăta sub dirijism revista „Teatrul"?! Ca pe vremea Cîntării României, nu!?

A consemnat **PETRU IONESCU**

„Marele Tocilescu“ e singur

Desigur, era evidentă ironia cu care într-adevăr marele actor l-a caracterizat pe regizorul ce tocmai prezentase – după o lungă absenţă, din teatru, din ţară şi într-un fel şi din viaţă – premiera **Antigonei** la Teatrul Bulandra. Dar, ca la toţi marii artişti, ironia nu era răutăcioasă şi accepta în acelaşi timp că lui Tocilescu adjectivul „mare“ i se potriveşte nu numai pentru că este un bărbat foarte solid, ci şi pentru că există, în tot ceea ce face şi spune, ceva care-l deosebeşte de restul lumii; creativitatea lui ţine de structura personalităţii. Artistul Tocilescu este înainte de toate personajul Tocilescu, care poartă cămăşi lungi, brăţări şi lanţuri şi spune întotdeauna ce gîndeşte. Iar ceea ce spune întîi te şochează, iar apoi îţi dai seama că te-a şocat simplitatea, adevărul care era atît de la îndemînă.

Acum vreo cîţiva ani, într-un interviu care n-a apărut niciodată, Tocilescu spunea cît de tare parazitează succesul personajului său receptarea de către critică a spectacolelor sale. Cu **Antigona** paraziţii par să acopere însăşi vocea postului. Publicul de la premieră a aplaudat, dar n-a fost fascinat, cronicile sînt acre, zvonul public – confuz. Personajul Tocilescu şi artistul Tocilescu au intrat în răspărul unei opinii publice capricioase, care-şi poate permite luxul de a fi plictisită în faţa unei oferte ce îi solicită un alt tip de atenţie şi de reflecţie.

Lui Tocilescu îi place să-l citeze pe Esrig, care i-a fost profesor şi care l-a învăţat că un spectacol nu se face pentru a arăta o piesă, ci pentru a arăta lumea aşa cum pătrunde ea prin vorbele textului, prin spaţiile goale dintre vorbe şi gesturi. Nu s-a temut niciodată de capodopere şi dacă **Nevestele vesele** a şocat din cauza nonconformismului, **Hamlet**, la început, li s-a părut multora prea convenţional. Aşa cum **Antigona** naşte acum reacţii care stabilesc doar conexiuni superficiale, reproşîndu-i o grăbită actualizare.

■ **De fapt, cum evoluează relaţia ta cu un text despre care toată lumea ştie că e o capodoperă, deci vine la teatru cu un set de reprezentări pe care trebuie să le confirmi sau să le contrazici?**

☐ Încerc să mă armonizez cu textul şi cu spectacolul. În dialogul acesta există cîteva etape: în prima perioadă piesa e mai puternică decît mine şi mă dirijează. De obicei, propunerea mea iniţială se bazează pe o lectură „în general“ a piesei, ştiu în linii mari despre ce este vorba şi doresc să contrazic locul comun, ponciful care a sufocat adevărul iniţial. Apoi încerc să apropii piesa de imaginea mea, forţîndu-le pe amîndouă să se înşurubeze, să se îmbuce, să comunice. O vreme, textul este mai puternic decît mine şi, după un timp, ajung la punctul în care îmi dau seama că eu îl pot domina şi, de fapt, se realizează un echilibru. Atunci devine uşor, pentru că ştiu deja cum să mă port cu el şi ştiu că ceea ce îmi spune, eu pot să interpretez în conformitate cu ceea ce doresc eu, fără să mai existe vreun conflict. Textul a rezistat şi a protestat o vreme la imaginea, la ideea mea, dar cînd ajung să-i cunosc defectele şi punctele slabe, relaţia începe să semene cu cea dintre două persoane; merg pe stradă şi-i spun: „Aici te-am prins, tu nu poţi să rezişti“. Şi exact cînd din acest punct de vedere situaţia se normalizează, porneşte

conflictul cu spectacolul, care începe să se dezvolte după legile lui. Ca şi textul, spectacolul se lasă îndrumat, trimis pe anumite căi, dar cum face şi ce face el acolo nu prea ţine de mine, el are o viaţă independentă. Eu îl supraveghez să nu facă prostii foarte mari, să nu cadă în ridicol, în platitudine, să nu calce pe urmele altor spectacole, devenind la rîndul lui un poncif. Într-un plan absolut eu nu sînt total răspunzător de ceea ce se vede, pentru că pe scenă sînt prezente lucruri pe care eu le-am constatat, dar nu le-am impus, le-am acceptat, dar nu le-am cerut. În **Antigona** fenomenul e mai prezent decît în alte spectacole: am reuşit să stăpînesc textul destul de repede, ştiam de mult ce anume doresc, ce anume tratament o să-i aplic, dar spectacolul a devenit atît de independent, a fost atît de voluntar faţă de mine, încît există fragmente foarte mari pe care eu le-am lăsat doar să fie.

■ **Cum ar fi?**

☐ Cum ar fi, de pildă, ducerea Antigonei la groapă de către popor. Eu doream o imagine de tipul Zoia Kosmodemianskaia, o fată care se duce să moară cu fruntea sus ştiind că a făcut bine ce a făcut, moartea fiind doar împlinirea unui destin pe care ea îl provocase.

■ **Împlinirea unui sacrificiu.**

☐ Ce fel de sacrificiu e ăla, cînd tu îi tragi pe toţi de mînecă şi le spui: „Hai, omoriţi-mă!“? În spectacol apare o fată îngrozitor de speriată, îi e o frică cumplită, e într-o panică nebună, îi e frică de destinul pe care nu-l mai poate controla. Şi e de o mie de ori mai adevărată, mai tragică şi mai cutremurătoare realitatea propusă de fiinţa biologică a interpretei decît mitul care n-a existat niciodată. În **Povestea celor şapte spînzuraţi** de Leonid

Andreev, care e o poveste sublimă, toţi sînt în felul lor nişte eroi, toţi pot fi „mitizaţi" pe loc, dar în momentul în care vine clipa, nu numai că le e groază, dar nu vor, nu vor... sînt disperaţi.

■ **Cine să vrea?**

☐ Cine să vrea şi de ce să vrea? Doar ca să intri în literatură? Eu n-am încercat să determin în vreun fel acest moment; am avut încredere în felul cum simte fata şi am lăsat să se întîmple cum s-a întîmplat. La fel şi în scena de stază lentă, de plajă, cum vrei să-i spui, muştele la soare. N-am crezut deloc că e necesar să dirijez acest moment, nu m-a interesat ce se întîmplă, cum se întîmplă, cît durează, cînd se termină, în ce fel. El poate să ţină astăzi trei minute, mîine cinci, poimîine şapte. Întîmplările se pot modifica, n-am nici un drept să mă amestec în această istorie. Sau scena cu Tiresias–Pittiş: fiecare îşi manifestă credinţa sau veneraţia, sau teama sau panica. Niciodată reprezentaţiile nu vor semăna, pentru că totul depinde de încărcătura căpătată pînă în clipa respectivă.

Iritarea mea în legătură cu receptarea acestui spectacol, am mai spus-o, şi pînă o să apară revista o s-o mai spun, este măsura greşită cu care e judecat. Aparatele de măsură descoperă ceva ce nu trece pe aici, iar pentru ceea ce trece nu s-a descoperit încă aparatul corespunzător. Nu spun că teatrul pe care îl propun eu e mai bun, nu spun că e mai important, nu spun că e mai frumos, spun doar că e altceva. Doresc ca acest spectacol să fie analizat cu instrumentele cu care se analizează un poem, pentru că ceea ce se întîmplă pe scenă ţine într-o măsură mai mare de esenţa profundă a poeziei decît de teatru. Metafora este de tip poetic, calchiată pe imaginea de teatru poate să ducă la o adîncă neînţelegere. Acum vreo cincisprezece ani a existat arta conceptuală: un individ venea într-o sală de expoziţie, de la 20 de metri cineva îi trăgea un glonţ în umăr, el se prăbuşea însîngerat urlînd de durere, iar opera de artă plastică (spectacolul) era plasticianul suferind. El era propriul său exponat, artistul nu se exprima pictînd, ci suferind realmente. Spre acest tip de artă m-am îndreptat şi aşa ceva a ieşit, într-un anume fel. Aşa trebuie citit spectacolul, nu să mi se spună că ăla a jucat bine şi că ăla a jucat prost. Eu n-am cerut nimănui să joace nimic; că unii actori s-au comportat ca de obicei – asta-i altceva, sigur că nu toată lumea a funcţionat la fel. Există fragmente de spectacol, fragmente de trup şi fragmente de fiinţă care au funcţionat cum mi-am dorit eu şi altele nu. Nu are cum să fie o împlinire totală pentru că atunci pot s-o închei cu teatrul. Aşa cum, pe drumul lui, **Nepotul lui Rameau** a închis o cale, calea perfecţiunii scenice, şi eu aş fi închis un drum, pe care totuşi sper să mai pot face nişte paşi.

■ **E dificil să propui unui public venit să vadă teatru să recepteze un spectacol altfel decît conform codului cunoscut. Trăirea poetică e o trăire individuală.**

☐ Nici tu nu înţelegi. Eu ofer spre lectură un poem, pe care fiecare şi-l citeşte pe dinăuntru. N-are nici o importanţă faptul că e rostit, cîntat, deoarece poemul meu nu e alcătuit din vorbele lui Sofocle. Poemul meu e însuşi spectacolul. Vorbele lui nu coincid cu vorbele autorului. Un vers din poemul meu este: „Şi ea purta o frînghie la gît". Pentru mine acest vers este profund gramatical şi pe el trebuie să-l trăiască spectatorul. „Şi ea purta o frînghie la gît" este o mică metaforă din acest poem.

■ **Deci poemul tău este alcătuit din imaginile care curg în acest spectacol.**

☐ Exact. Combinate cu vorbele. Alvin Ailey a făcut odată un spectacol de balet pe muzică de John Cage, în care nu se auzea nici un sunet. Dar John Cage stătea pe un scaun pe scenă şi purta în el muzica lui John Cage, iar balerinii dansau pe muzica existentă în personajul din mijlocul lor. Comunicarea nu era auditivă. John Cage nu era un farsor şi spectacolul nu era o farsă. Mesajul muzical trecea de la Cage spre balerini şi era transformat în imagine fără ca să se audă vreodată. Mie mi se pare sublim.

■ **Dar nu crezi că receptarea unui asemenea mesaj presupune un anume tip de devotament, care nu se asigură numai prin cumpărarea unui bilet?**

☐ Ba da.

■ **Nu crezi că te substitui lui Dumnezeu tatăl?**

☐ Nu ştiu. Dar cred că de acolo am primit indicaţiile. De exemplu, finalul spectacolului nu-mi aparţine. El e foarte legat de început, care era gîndit ca un lung timp al ororii: femei tăiate, valuri de sînge care să inunde scena, mîini ciopîrţite, scalpuri luate – tot ce se întîmplă în Bosnia s-ar fi petrecut şi pe scenă. Ar fi durat vreo douăzeci de minute, pînă la crearea senzaţiei de vomă. Dorinţa mea era să provoc un şoc atît de violent încît să zdrobească orice rezistenţă. Am renunţat, un şoc emoţional la începutul spectacolului ar fi impus altă tonalitate, era mai bine să încep în linişte. Am redus banda sonoră la un minut şi masacrul urma să fie alcătuit doar din cîteva imagini – ca la un telejurnal. Cînd am modificat distribuţia, cele două fete care erau Antigona şi Ismena aduceau în scenă ceva – o tensiune, o spaimă – care nu mai pretindea oroarea de dinainte. Aşa că a apărut ideea să folosim banda pregătită pentru început după cîntecul din final. Să vină toate bombele peste ei, să fie atît de morţi încît să nu mai aibă timp să se prăbuşească, aşa cum e în **Bonnie şi Clyde**. Eu nu mergeam spre această pedepsire generală din final. Ea a venit pur şi simplu. Cîntecul s-a oprit unde a găsit el de cuviinţă să se oprească.

■ **Crezi că experienţele tale personale, tot ce ai trăit în ultimii ani, cu spitalul, cu boala, cu operaţia, toate acestea au contribuit la modul cum ai intrat în relaţie cu spectacolul?**

☐ Evident, sînt profund transformat. M-a marcat foarte tare sentimentul că n-am timp. Anii pe care i-am pierdut se răzbună într-un fel împotriva mea. Sînt în panică pentru că mă tem că n-o să am timp să spun ce am de spus şi de aceea lucrez în regim de urgenţă. N-am vreme să aştept. Probabil că aici se află şi explicaţia nemulţumirii mele: dacă eu m-am străduit să spun cît mai repede ce am avut de spus, pretind să fiu receptat cu aceeaşi febrilitate. De ce aştept eu chestia asta, nu ştiu. Oamenii au alte ritmuri. Sigur că m-am întors foarte mult înspre mine şi am aflat despre mine o grămadă de lucruri pe care nu doream să le ştiu.

■ **N-ai aflat nici o noutate. Ai aflat un lucru cu care te-ai născut, că eşti muritor.**

☐ Dar, în acelaşi timp, am aflat că nu sînt un muritor oarecare.

■ **Nimeni nu e un muritor oarecare.**

☐ Din punctul lui de vedere.

■ **Ai găsit un ritm corespunzător în Teatrul Bulandra?**

☐ La oamenii cu care am lucrat, da. Sigur că mă aşteptam la mai multă înţelegere, la mai multă deschidere din partea celor cu care nu lucram. Pretenţia mea dementă la ora asta este să fiu înţeles tot timpul de toată lumea, deşi e obositor să înţelegi mereu pe unul singur.

M-am simţit singur în teatru.

MAGDALENA BOIANGIU

CRISTINA IOVIŢĂ

VICTORIA

PERSONAJE:
MAIORUL STĂNICĂ
SERGENTUL PETRICĂ
TÎRFA ANGELICA

Baraca maiorului, undeva în cîmp, la muncile agricole. Noapte, Săptămîna Mare. Bate toaca la o bisericuţă; apoi, clopotele. Sergentul Petrică şi Angelica trag la cruci, pe tăcute, neîntrerupîndu-şi altfel activităţile curente – el mestecă în tocană, ea se ferchezuieşte.

ANGELICA:
Frumos ar fi să doarmă în oraş noaptea asta.

PETRICă:
Nici vorbă. Întotdeauna cînd are ceva pe suflet, vine acasă.

ANGELICA:
Asta-i casă, mă?

PETRICĂ:
De ce să nu fie? Are acoperiş? Are. Este, că nu depindem de economia de energie – sîntem prieteni cu preşedintele, luăm lemne din pădure. Cît despre femeie, are cînd îi trebuie, nu mai des, şi-l costă mai puţin decît nevasta.

ANGELICA:
Da, o nevastă costă. Şi purcelul, tot de la preşedinte.

PETRICĂ:
Tot. Ne trece la mortalitatea infantilă.

ANGELICA:
La ce?

PETRICĂ:
La... Să-ţi explic: o parte din copiii care se nasc, la oameni ca şi la porci, mor imediat după aceea. Asta, din punct de vedere statistic, se chema indice de mortalitate infantilă, care la noi în ţară e destul de ridicat, slavă Domnului, de cînd cu Decretul. (*Gustă din mîncare.*)

ANGELICA:
Puşchea pe limbă! Cum să fie bine cînd mor copiii?

PETRICĂ:
De copiii porcilor vorbeam. N-ai voie să-i tai, decît dacă au murit deja de moarte bună.

ANGELICA:
Ce tîmpenie! Parcă moartea e vreodată bună la ceva?

PETRICĂ:
Nu se ştie niciodată; uneori e greu să trăieşti. Dar în cazul porcului, putem spune că e; nu vrei să guşti?

ANGELICA:
Nu, mersi, sînt în post. Crezi că mai vine?

PETRICĂ:
Vine sigur. Nu e-n apele lui de trei zile.

ANGELICA:
Nici mie nu mi-e uşor, să ştii. Voiam să mă duc acasă de sărbători, să mănînc cozonac.

PETRICĂ:
Cine zice că românul trăieşte prost, minte, din moment ce fiecare ţăran are cozonacul lui de Paşti...

ANGELICA:
Cît o să-l mai avem şi p-ăsta; ne demolează, e o chestiune de zile. Cum o să creştem găina la bloc?

PETRICĂ:
Păi, de ce s-o creşteţi voi? O creşte statul, ca pe celelalte dobitoace. Voi o să staţi ca boierii, acolo sus, doar ce-o să coborîţi la magazin să va luaţi ouăle. Păi, cum altfel să dispară diferenţele dintre sat şi oraş, dacă voi vreţi să vă creşteţi singuri găina? Păi, progres e ăsta, ia zi?

ANGELICA:
Nu, că progresul e să moară porcul de frig, ca să nu mori tu de foame, şi să crească statul găina, ca tu să tai frunze la cîini? Şi-n general, mai lasă gargara, c-am fost şi eu pionieră şi-un an la UTC. Una-i şedinţa şi alta e viaţa, că-n viaţă poţi să te ştergi la fund cu progresul...

PETRICĂ:
În timp ce la şedinţă, nu. *(Rîde.)*

ANGELICA:
Mă, tu de deştept ce eşti, ai să mori.

PETRICĂ:
Ia, mai bine dă drumul la muzica aia, să ne mai treacă de urît, pînă vine şeful. (*Se dă bine pe lîngă ea, dă s-o pipăie. Ea îl pocneşte.)*

ANGELICA:
Cu tine, nu.

PETRICĂ:
Cu el, da.

ANGELICA:
Una-i meseria, alta-i viaţa.

PETRICĂ:
Mă-ntreb dac-o fi ceva pe lumea asta, care să fie doar unul şi acelaşi lucru.

(*Se aud zgomote de maşină, frîne, uşi trîntite, urlete, înjurături.*)

PETRICĂ: Ia, vine.

STĂNICĂ:
Petrică? Petrică? Unde mama dracului eşti?

PETRICĂ:
Aici, toar'şu maior, îndată. (*Îi pune în mînă Angelicăi o sticlă de ţuică şi o împinge spre perdeaua care separă alcovul maiorului de restul barăcii.*) Vezi ce faci.

(Umbrele maiorului şi Angelicăi se întîlnesc mărite şi unduind pe muzică turcească. Deodată se aud ţipete de mîţă călcată pe coadă, răcnete de bou înjunghiat, apare Angelica, goală, şi-n urma ei, zburînd, obiecte de îmbrăcăminte, un ceas deşteptător, cărţi etc... Petrică intră în goană şi amîndoi se feresc de aruncături, cu dexteritate.)

ANGELICA:
A turbat moşu', Doamne iartă-mă!

PETRICĂ:
Ce-ai făcut?

ANGELICA:
Nimic. Am dansat, şi pe urmă, cînd să mă pun pe lucru, odată l-a apucat.

PETRICĂ:
Ai zis ceva?

ANGELICA:
Ştiu eu? Da, parcă. I-am zis: la d-aici, că-i mai dulce în Săptămîna Mare.

PETRICĂ:
Of, de ce te-ai făcut tu curvă, dacă nu ştii să-ţi ţii gura?

(Maiorul bîntuie prin alcov, gemînd ca animalul în cuşcă şi lovindu-se de lucruri.)

ANGELICA:
Ia, te rog, nevasta, aia să-şi ţie gura, că-i cu acte. Eu sînt liberă şi fac ce vreau.

PETRICĂ:
Cine-i liber nu face niciodată ce vrea--de-aia e liber, că face numai ce trebuie. Du-te pe prispă, să nu te mai vadă. Ia şi pătura, că plouă; te chem eu cînd adoarme.

(Angelica se înfăşoară în pătură, bombănind, iese pe prispă. Intră Stănică, are pantalonii în vine, ameninţător, se loveşte de banchetă şi scoate un nou urlet. Petrică scoate o nouă sticlă de ţuică, îl îmbie să bea, maiorul se lasă gemînd pe un scaun.)

STĂNICĂ:
S-a dus?

PETRICĂ:
S-a dus, să trăiţi.

STĂNICĂ:
Of, of.

PETRICĂ:
Vreţi s-o aduc? O prind pe şosea.

STĂNICĂ:
Of, of.

PETRICĂ:
Sigur n-a ajuns prea departe. Femeie şi ea; slabă nu ştie ce face.

STĂNICĂ:
Of, of.

PETRICĂ:
Mă duc s-o aduc.

STĂNICĂ:
Stai aici. De curve-mi arde mie acum? Of, of.

PETRICĂ:
Da' de ce vă arde, toar'şu? Spuneţi, că vă sting eu.

STĂNICĂ:
Stingi pe mă-ta. Na c-am zis-o. Nu te supăra. Sufăr, mă, sufăr. Aşa nu se mai poate. Trebuie să spun cuiva, că altfel plesnesc.

PETRICĂ:
Spuneţi, toar'şu maior, că eu d-aia sînt aici, ca să spuneţi.

(Stănică se uită disperat la telefon; Petrică se repede şi-l vîră în ladă.)

STĂNICĂ:
Deştept eşti tu, Petrică. Totdeauna ştii ce să faci, nimica nu te surprinde.

PETRICĂ:
Ei, omul trebuie să fie atent la toate în viaţă. Spuneţi, toar'şu, acuma sîntem singuri.

STĂNICĂ:
E de rău, Petre. De data asta am încurcat-o.

PETRICĂ:
Aş, porcu' a murit de moarte bună.

STĂNICĂ:
Nu e porcu', e altceva.

PETRICĂ:
Lemnele sînt casate, de la construcţia cabanei pentru tineret.

STĂNICĂ:
Lasă lemnele.

PETRICĂ:
Altceva nu văd să fie în neregulă. Cu instrucţia stăm mai prost, da' asta nu deranjează pe nimeni. Românul, la război, tot cu pieptul se bate, de cînd e lumea. Aş vrea să văd instrucţie de mînuire a pieptului. *(Rîde.)*

STĂNICĂ:
Lasă pieptul. Alta e grija noastră acum; trebuie să dărîmăm biserica, asta e. Na, c-am zis-o.

(Petrică se lasă şi el pe alt scaun. Tăcere.)

PETRICĂ:
Cine s-o dărîme, toar'şu?

STĂNICĂ:
Cum, cine? Noi, armata. Aia de se bate cu piepturile, cum spui tu.

PETRICĂ:
Cum, toar'şu?

STĂNICĂ:
Cu tancul. Nu-i război, aşa că putem folosi şi tehnici de luptă netradiţionale. Şi nu mai întreba atîta, că mă deconcentrezi.

PETRICĂ:
Nu întreb. Aţi vorbit la Patriarhie?

STĂNICĂ:
Vorbit, grijania mă-sii. Na, c-am zis-o şi p-asta.

PETRICĂ:
Şi?

STĂNICĂ:
Au zis că se vor ruga.

PETRICĂ:
Da' la Patrimoniu?

STĂNICĂ:
Vezi, Petrică? Nu faci tu instrucţie, da'-n schimb capeţi cultură, cît stai la armată. Au zis că nu-i monument.

PETRICĂ:
Da' la...

STĂNICĂ:
Să nu mă-ntrebi de audienţă la CC, că-ţi sparg capu'.

PETRICĂ *(îşi revine)*:
Nu întreb, toar'şu. Păi, asta-i floare la ureche, cine se duce la CC pentru fleacuri? Acolo te duci ca să-ţi pună telefon, să-l dea pe duşman afară din slujbă, chestii d-astea. E clar.

STĂNICĂ:
Ce e clar?

PETRICĂ:
Trebuie să ne descurcăm pe plan local.

STĂNICĂ:
Bravo, mă. Aşa mai vii de-acasă. Ia să vedem cum te descurci, că tu eşti planul local în cazul nostru.

(Angelica se agită la fereastră.)

PETRICĂ:
Permiteţi să întreb?

STĂNICĂ:
Permit, că văd că altfel nu te descurci.

PETRICĂ:
Aţi vorbit cu turcii?

STĂNICĂ:
Mă, tu te trezeşti înainte de Independenţă?

PETRICĂ:
Nu, toar'şu maior, nu cu ăia din carte, cu ăia de la carieră. Ei tot sînt păgîni, ce le pasă? Şi au nişte camioane...

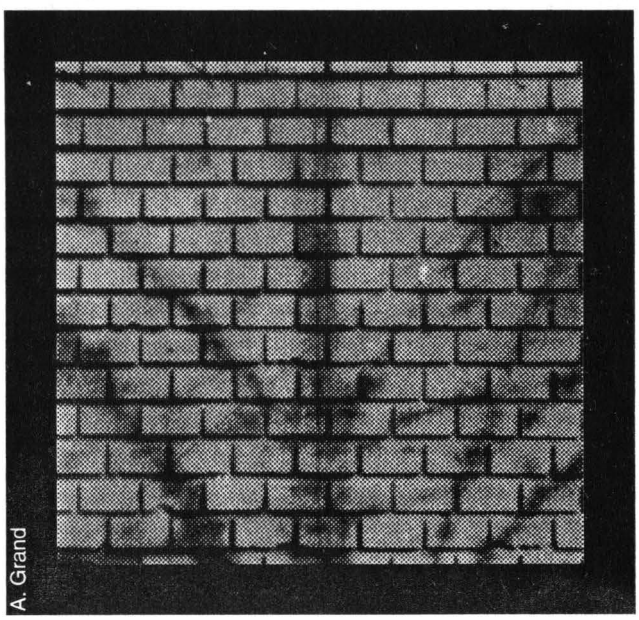
STĂNICĂ:
Ştii că nu eşti prost? Bravo, mă, să vorbim cu turcii. *(Petrică dă să se repeadă la telefon.)* Stai, dacă le vine ideea că, după ce termină cu biserica noastră, ăştia se iau de geamia lor?

PETRICĂ:
Nu fac ei aşa ceva, toar'şu. Păi, turcii sînt minoritate, au Carta ONU, odată te trezeşti cu sancţiuni internaţionale.

STĂNICĂ:
Aşa-i, uitasem că noi sîntem majoritate, n-are cine să ne apere. Da' tot nu ţine, iese că-i conflict interetnic.
PETRICĂ:
Nu iese, toar'şu, aia-i numai pentru unguri.
STĂNICĂ:
E pentru oricine, dacă slujeşte cauza. Nu ţine, Petrică, acuma cauza nu are nevoie de conflicte, de nici un fel. Acuma e nevoie să se arate că s-a terminat cu superstiţiile, că întreg poporul, fără deosebire de naţionalitate, construieşte o societate nouă, bazată pe raţiune. Pricepi?
PETRICĂ:
Pricep, e ca la Revoluţia Franceză. Am găsit. Asta-i cheia problemei.
STĂNICĂ:
Care, mă, Revoluţia Franceză?
PETRICĂ:
Nu, toar'şu, cheia e că noi nu vrem să dărîmăm biserica şi căutăm să scăpăm de asta, ba cu forurile, ba cu turcii, ba cu raţiunea.
STĂNICĂ:
Şi? Ce-i cu asta?
PETRICĂ:
Păi, dacă-i vorba să scăpăm, găsim noi o soluţie.
STĂNICĂ:
Teamă mi-e că, de data asta, le-am epuizat pe toate.
PETRICĂ:
Nu există, toar'şu maior, românul găseşte întotdeauna ceva, ca să nu piară.
STĂNICĂ:
Crezi că eu nu m-am gîndit? Crezi că eu nu sînt român? Da' nu mi-a venit nimic în minte, în afară de Tribunalul Militar şi... de mama. *(Plînge.)* Bine c-a murit, săraca, şi n-a apucat să mă vadă împuşcat, şi cu tresele scoase. O să ne-mpuşte, Petre, asta dacă avem noroc, că dacă n-avem, ne trimite direct la mină. Tu eşti tînăr, mai apuci să ieşi de acolo, că n-or să dureze ăştia cît veacul, dar eu o să-mi las oasele-n întuneric. Of, of.
PETRICĂ:
Ei, parcă-n Ghencea Militar or să stea la soare. Da' n-ajungem noi pînă acolo.
STĂNICĂ:
Păi, să n-ajungem, Petre, să n-ajungem. Pune-ţi capul la contribuţie că altfel te avansez şi te-a luat mama dracului – dărîmi biserica cu unghiile şi cu dinţii. Ei?
PETRICĂ:
Mă gîndesc.
STĂNICĂ:
Gîndeşte-te, mă, gîndeşte-te.
PETRICĂ:
Nu mai plîngeţi, că mă deconcentrez.
STĂNICĂ *(plîngînd):*
Mamă, măiculiţa mea.
PETRICĂ (*o vede pe Angelica agitîndu-se la fereastră*):
Gata, toar'şu maior, am găsit. Mama dumneavoastră mi-a dat ideea.
STĂNICĂ:
Să nu-mi spui că vorbeşti cu morţii!
PETRICĂ:
Nu, toar'şu, eu mă bazez pe raţiune; ne trebuie o femeie.
STĂNICĂ:
Şi la ce ne trebuie, mă rog?
PETRICĂ:
Numai o femeie poate să găsească o ieşire într-o situaţie făr' de.
STĂNICĂ:
Şi de unde să-ţi găsesc eu o femeie, acum, în puterea nopţii?
PETRICĂ:
O găsesc eu, toar'şu, numai să vreţi. Vreţi? (*Stănică dă din cap.)* Angelico, vino-ncoa!
(*Angelica se prezintă strănutînd.)*
STĂNICĂ:
Mamă, măiculiţa mea! E udă ca ştima apelor.
PETRICĂ:
Ce ziceţi, îi dăm cuvîntul?
STĂNICĂ:
Mai bine îi dăm nişte ţuică. E rebegită rău.
ANGELICA:
Nu, mersi, sînt în post. *(Strănută.)*
PETRICĂ:
Toar'şu maior, nu e timp de pierdut... S-auzim ce spune.
(Angelica strănută de zor.)
STĂNICĂ:
Foarte interesant, n-am ce zice. Tribunalul Militar ne mănîncă, Petrică, e clar.
PETRICĂ:
Sst, atenţie vă rog. Uite c-a terminat. Angelico, ştii despre ce e vorba?
ANGELICA *(smiorcăind):*
Ştiu, c-am tras cu urechea.
PETRICĂ:
Bravo, omul trebuie să fie atent la toate în viaţă, dacă vrea să-şi scape pielea. Şi? Ai vreo idee? Dacă ai, dă-i drumul, nu ne mai fierbe.
ANGELICA (*începe să strănute din nou, pînă ce Petrică se strecoară în spatele ei şi o sperie cu un urlet. Maiorul se sperie şi mai rău şi-i cad din nou pantalonii. Angelica se opreşte fericită din strănutat):*
Mersi, Petre, să-ţi dea Dumnezeu sănătate. Uitaţi la ce m-am gîndit: cel mai bine e s-o ascundem.
STĂNICĂ *(şoptit):*
Ce s-ascundem?
PETRICĂ:
Biserica, vezi bine.
STĂNICĂ *(urlă):*
Afară! Afară! Vă bateţi joc de mine? Unde-o ascunzi, fă? Sub fustă, poate. Măicăi, măiculiţa mea, ce mi-a fost dat să păţesc la bătrîneţe!
PETRICĂ:
Nu vă enervaţi aşa, toar'şu maior, lăsaţi-o să spună pîn' la capăt. Ai cuvîntul.
ANGELICA *(suveran):*
O înconjurăm cu panouri şi-i spunem şantier. Aducem regimentul şi facem careu, stabilim brigăzi de muncă şi săpăm o groapă, pentru orice eventualitate.
STĂNICĂ:
Groapa mea o săpaţi, mă, cu ideile voastre tîmpite. Ce şantier e ăsta? Ce dracu construim noi aicea?
PETRICĂ:
Socialismul îl construim, toar'şu, ce altceva? Păi, cînd spui socialism, nu spui automat construcţie? Nu sîntem noi socialişti, toar'şu?
STĂNICĂ:
Sîntem.
PETRICĂ:
Vedeţi? Şi-atunci, ce putem face? Construim, că asta-i misiunea noastră.
STĂNICĂ:
Şi ce legătură are asta cu biserica?
PETRICĂ:
Păi, are. Orice construcţie se bazează pe o distrugere. Adică, unde să mai construieşti, dacă ai totul de-a gata? Trebuie întîi să faci praf tot ce-ai avut, ca să poţi construi din nou. Este?
ANGELICA:
Este. Uite, pe-ai mei îi demolează, îi mută la bloc. În oraş au făcut ştrandul pe vechiul cimitir. Două săptămîni au cărat oamenii la oase şi-au făcut scurtă la mînă popii, de-atîta slujit. Şi ştii, Petrică, fiindcă erau şi morţi tare vechi dedesubt şi nimeni nu mai ştia cum îi cheamă, le-au pus nume după ale lor, ca la Judecata de Apoi, Doamne iartă-mă.
STĂNICĂ:
Şi pe morţi unde i-a dus?
PETRICĂ:
Pe deal, sus. Da' n-or să stea mult nici acolo, că se face Casa de Cultură a Tineretului.

PETRICĂ:
Ei, morţii cu morţii şi viii cu viii. Important e c-am găsit metoda – din moment ce se construieşte ceva pe locul bisericii, înseamnă că am dărîmat-o pe ea înainte. Ce ziceţi, toar'şu maior, formăm brigăzile de muncă?
STĂNICĂ:
Nu-i bine, Petre, nu ţine. Şantierul înseamnă investiţii şi noi n-aveam pe anul acesta. Controlul financiar ne mănîncă.
(Tăcere.)
ANGELICA:
Atunci, poate că-i lasă şi pe morţi în pace, sus în deal.
STĂNICĂ:
Of, mamă, mama mea!
PETRICĂ:
Staţi. Staţi aşa, toar'şu maior. Am o idee. Ce-ar fi să facem un şantier arheologic?
ANGELICA:
E tot şantier?
PETRICĂ:
Tot.
ANGELICA:
Şi ce construieşte?
STĂNICĂ:
Trecutul, deşteapto! Aoleu, PETRICĂ, voi doi o să mă omorîţi cu zile. Păi, tocmai trecutul vrei tu să-l bagi în faţă, cînd ăştia vor să-l uităm? Omul nou n-are trecut, aşa să ştii.
PETRICĂ:
Ba are. Trecutul selectiv se numeşte; am învăţat asta chiar săptămîna trecută. Dumneavoastră nu ştiţi, c-aţi lipsit.
STĂNICĂ:
Recuperez acuma. la zi-i.
PETRICĂ:
Trecutul selectiv reprezintă trecutul de lupte şi victorii al unui popor.
STĂNICĂ:
Rahat, tot trecutul nostru e de lupte şi victorii, avem cîte o aniversare în fiecare lună.
PETRICĂ:
Da, dar unele-s mai lupte şi altele-s mai victorii. De pildă – cum s-a format poporul român?
ANGELICA:
Traian l-a învins pe Decebal.
STĂNICĂ:
Victorie. Unu la mînă.
ANGELICA:
Decebal a fugit în munţi.
STĂNICĂ:
Victorie. Doi la mînă.
ANGELICA:
Traian i-a luat urma şi l-a încercuit.
STĂNICĂ:
Victorie. Trei la mînă.
ANGELICA:
Atunci, Decebal s-a omorît.
(Stănică îşi înghite vorba şi-şi dezdoaie degetul pregătit.)
PETRICĂ:
Tot victorie, toar'şu, aţi ghicit. Păi, dacă nu se omora, nu-l duceau la Roma, să-l tragă prin praf, după carul de triumf? Dar aşa, se cheamă că le-a tras clapa. Asta victorie, v-aţi prins?
STĂNICĂ:
Nu m-am prins, da' vă admir sincer. Păi, dacă-n ţara asta curvele şi soldaţii au aşa un grad de cultură, elitele trebuie să fie ceva de speriat!
PETRICĂ:
Ei, toar'şu maior, ne flataţi. Noi, mai degrabă cu propaganda, cu învăţămîntul politic, d-astea.
STĂNICĂ:
Bine, bine, da' tot nu văd legătura.
PETRICĂ:
Ei, cum, toar'şu, vă prefaceţi dumneavoastră aşa. Selectăm din trecut pe daci. Facem o groapă lîngă zidul bisericii, descoperim o cetate dacică, ne oprim, constatăm, închidem cu panouri, declarăm şantier arheologic. D-astea nu s-atinge nimeni, că ne demonstrează continuitatea şi-i ţine în şah pe unguri. Ei, ce ziceţi?
STĂNICĂ:
Petrică, ce să spun, m-ai zdrobit. Oricît mă gîndesc, nu-i găsesc nici un cusur. Are de toate: trecut şi viitor, morţi şi vii, adevăr şi minciună. Ce mai, e o creaţie populară, dar tot creaţie se cheamă că e. Petrică, eşti un geniu, un geniu popular. Vino să te pup, măi, că prin tine sărut poporul român.
ANGELICA:
Da' pe mine nu mă pupi?
PETRICĂ:
Pupaţi-o şi pe ea, că şi ea e popor. Şi-ncă ce popor!
(Angelica se izmeneşte, mişcă din toate frumuseţile.)
STĂNICĂ:
Frumos de pică.
PETRICĂ:
Pe spate.
STĂNICĂ *(plesnind-o peste fund):*
Şi tare.
PETRICĂ:
Rezistent!
STĂNICĂ *(încercînd s-o sărute şi căzînd în nas cînd ea se retrage)*:
Şi isteţ!
PETRICĂ:
Zece clase obligatorii.
STĂNICĂ:
Şi cultivat.
PETRICĂ:
Asta aşa e, e udată în fiecare zi. *(Angelica se supără şi-i arde o palmă.)* N-ai voie să te mînii, că eşti în post. Aoleu, popa.
Angelica: Vine popa? *(Se linişteşte, mironosiţă.)*
PETRICĂ:
Nu acuma, mîine, cînd o să vadă că-i oprim slujba.
STĂNICĂ:
Lasă, că-l convingem noi.
PETRICĂ:
Nu l-au convins ăştia cin'şpe ani cît a stat la Canal, dar'mite... Ştiu, am găsit. Îl travestim în arheolog – slab e, barbă are, ochelari are, de minte, ce să mai vorbim... Punem strajă în clopotniţă şi, cînd vede maşina străină, coboară şi-l anunţă.
STĂNICĂ:
Şi el ce face?
PETRICĂ:
Spune slujba pe greceşte, că tot nu ştie nimeni limba dacă.
ANGELICA:
Şi cu babele ce faci?
PETRICĂ:
Zicem că sînt de la Universitatea populară, învaţă limba. N-aţi spus dumneavoastră că sîntem un popor cultivat?
STĂNICĂ:
Măi, în ţara asta toată lumea-i travestită?
PETRICĂ:
Absolut, toar'şu. Cum să-ţi scapi altfel pielea, dacă nu-ţi pui o haină pe deasupra?
STĂNICĂ:
Ce mai carnaval! Ia pune muzica aia, să ne veselim şi noi. C-am învins, mă Petre, cum spui tu, şi de data asta!
(Dansează toţi din buric. Sună înfundat, din ladă, telefonul. Petrică se repede şi-l scoate. Răspunde.)
PETRICĂ:
Da. Da, să trăiţi. Da. *(Acoperă receptorul.)* Toar'şu Florică, de la judeţ.
ANGELICA:
Mare porc.
STĂNICĂ:
Ei, o fi şi el travestit. *(Rîde.)* Ia, să-i fac şi lui o bucurie, că tot trebuia să-i dau răspunsul în legătură cu biserica. *(Pune receptorul lîngă casetofon. Se aud urlete.)* Nu-i place muzica. Ce faci, n-ai somn? Nici eu, măi. Păi, da, dragă, lucrez. Da, am început. Am săpat ce-am săpat şi, ce să vezi? Am dat de-o cetate dacică. Da, măi, de pe vremea lui...

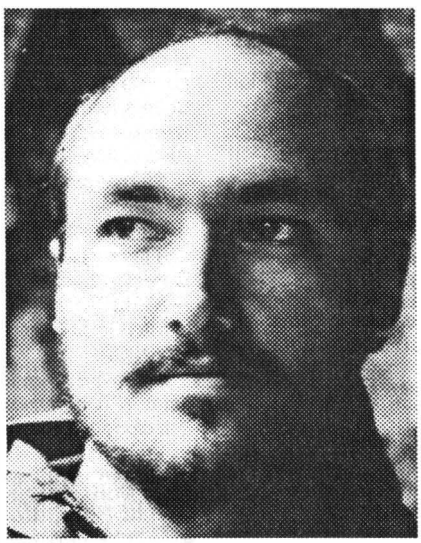
PETRICĂ:
...lui Burebista, că-Decebal e prea pesimist.
STĂNICĂ:
...lui Burebista, da. Cum, cine mi-a spus? Un specialist, da. Ce să-mi spună de Galaţi? *(Se posomorăşte, pe măsură ce înaintează convorbirea.)* Bine măi Florică, nu mai ţipa aşa, c-o să te doară ficatul. Bine, măi, am înţeles. *(Trînteşte telefonul.)*
PETRICĂ:
E de rău, toar'şu?
ANGELICA:
Am spus eu că-i un porc.
STĂNICĂ *(plînge):*
Burebista n-a domnit în Moldova. Mîine schimb propagandistul, că te-nvaţă numai tîmpenii. Şi figura cu şantierul au făcut-o şi ăia de la Galaţi, şi i-au prins.
PETRICĂ:
Nici acolo n-a domnit?
STĂNICĂ *(urlă):*
Închide muzica. Ce-i dezmăţul ăsta? Ce-i aici, carnavalul? Chermeză? Concurs de idei? Aici e armată, aşa să ştiţi. Ordinu-i ordin, nu se discută, se execută. Mîine la 5 începe demolarea. *(Dă să iasă.)*
PETRICĂ:
Unde vă duceţi?
STĂNICĂ:
În... Mă duc la spital, măi, acolo mă duc. Că m-aţi îmbolnăvit de nervi, aşa să ştiţi. Mi-e rău, mi-e rău, cred că mi-am rupt ceva, aici înăuntru. Sună-l pe căpitanul Costică să preia comanda. Eu mă duc.
ANGELICA:
Păi tocmai la el te duci, puiule, e la spital, şi-a rupt piciorul ieri dimineaţă.
STĂNICĂ:
Să nu mă faci pe mine „puiule", că n-am păscut porcii împreună, auzi? Cheamă-l pe Fănică.
ANGELICA:
Vă-ntîlniţi cu toţii acolo, claponule, că şi ăsta şi-a rupt mîna, alaltăieri, la popotă.
STĂNICĂ:
Ei, aşa-i la armată, trebuie să te sacrifici. Petre, n-am ce-ţi face, tu eşti cel mai întreg dintre noi, trebuie să preiei comanda! Noi am luptat, acuma e rîndul tău. Noroc, PETRICĂ, şi poate ne mai vedem, cînd trece vijelia.
ANGELICA:
Claponule! Claponilor! Faceţi ceva.
(Maiorul o pocneşte peste faţă, iese) (Bat clopotele.)
ANGELICA:
Fugi, pe tine n-or să te creadă nici dacă-ţi rupi capul. Sau ascunde-te; popa a mai ascuns evrei în timpul războiului.
PETRICĂ:
Ei, dac-am fi noi evrei!
ANGELICA:
Şi chiar luptători din Rezistenţă, ştiu eu.
PETRICĂ:
Ei, dac-am fi noi Rezistenţă...
ANGELICA:
Şi de ce nu sîntem?
PETRICĂ:
Evrei?
ANGELICA:
Nu, Rezistenţă.
PETRICĂ:
Nu sîntem evrei, fiindcă nu l-am omorît pe Cristos; dar nu sîntem nici Rezistenţă, pentru că nu ne împotrivim să-i dărîmăm bisericile, înţelegi?
ANGELICA:
Da. Şi ce-i de făcut?
PETRICĂ:
Vezi că în sertar sînt cearceafuri curate, şi lumînări, pentru cînd se ia curentul. Apă ai în hîrdău, e de ploaie, cea mai bună.
ANGELICA:
Petre, nu face asta, e păcat. *(Se repede la el şi i se agaţă de mînă. Petrică o pocneşte peste faţă.)* Iartă-mă.
PETRICĂ:
De ce te-ai făcut tu curvă, dacă nu ştii să-ţi ţii gura? Păi, curva trebuie să fie ca un pansament la rană, să-l scape pe bărbat de toate grijile.
ANGELICA:
Aşa e, Petrică, am greşit.
PETRICĂ:
Nu să-l contrazică mereu.
ANGELICA:
Fireşte, Petrică.
PETRICĂ:
Să-i zică lucruri frumoase, că pe-alea urîte i le zice destul nevasta.
ANGELICA:
Ai dreptate, Petre.
PETRICĂ:
Aşa. Ia zi-i tu ceva frumos.
ANGELICA *(disperată):*
Cristos a-nviat!
PETRICĂ: Adevărat a-nviat! *(Iese.)*
(Angelica se apucă să execute ritualul prescris. Cînd se aude împuşcătura, ea aprinde lumînarea. Zgomote de maşină, uşi trîntite, pocnete de eşapament. Intră Stănică, tot în ghips, în cîrje.)
STĂNICĂ: Am învins. Am învins şi de data asta! Angelico, bine că n-ai plecat, avem invitaţi la masă. Sărbătorim ieşirea din ghips. *(Rîde.)* O victorie a raţiunii. Da' unde-i PETRICĂ? Du-te şi cheamă-l, asta n-a prevăzut nici el. Presiuni internaţionale, nu se mai dărîmă nimic. Spune-i că nu sînt supărat că n-a ştiut unde-a domnit Burebista. Să vină cu ferăstrăul, să mă scoată din sarcofagul ăsta. Ce stai aşa, ca o momîie?
ANGELICA:
Să mă duc să-l chem?
STĂNICĂ:
Păi, am să mă duc eu, om bătrîn şi bolnav? Şi, de altfel, vreau să-i fac o surpriză: mă ascund după perdea şi, cînd intră, îl sperii. Ce zici?
ANGELICA:
Mă duc să-l chem, poate c-o să vină. Mă duc să-l chem.
STĂNICĂ:
Am învins! Am învins şi de data asta. Mare noroc are poporul ăsta! *(Pune muzica şi se duce greoi să se ascundă după perdea. Bat clopotele.)* Mare noroc ai avut, fetiţo!


A. Grand

O vedetă post-modernistă

Jocul este ceva serios şi important. Apare şi se desfăşoară chiar şi în afara tărîmului omenesc. Animă, deci, şi existenţa animalelor. Jocul este de esenţă fundamentală. Provocarea, propunerea (scenariul), repartiţia „sarcinilor", declanşarea relaţiilor, starea de competiţie, exhibarea sau, dimpotrivă, „retragerea în cazemată" sînt elemente constitutive ale jocului, independent de vîrstă, stare socială, rasă şi chiar regn. Prin joc se stabilesc adevăratele ierarhii (nu cele ale scenariului), atît de necesare vieţuirii. Tot astfel se asigură exerciţiul înterrelaţionărilor, evoluţia sistemelor de comunicare, se trece prin dureroasa şcoală a înfrîngerii şi se învaţă pasul spre podium fără să te împiedici în faţa mulţimii. Supravieţuirea impune o jertfă grea: respectarea regulilor jocului, fie că este vorba despre hîrjoana animalelor care atacă prefăcîndu-se că..., fie că este vorba despre „de-a mama şi de-a tata", unde tocmai copilul lipseşte, de războaiele de sute de ani desfăşurate între două calcane, cu arme din ramuri uscate şi sînge din vopsea, sau de regulile infailibile ale jocului sportiv şi ale celui teatral. În schimbul acestei scumpe jertfe, se oferă accesul la simbol. Lumea jocului îmbogăţeşte lumea reală cu mijloace de alinare venite dintr-o simbolistică/ semiologie de sorginte ludică.

„Actorul este o fiinţă dublă, nu în sens patologic, ci la nivelul structurii sale. O parte a lui este talentul, artistul, cel care se simte pe scenă fericit, iar cealaltă – fiinţa cazonă, oarecare, cu orele ei de masă şi de somn, cu atitudinile cele mai banale, repetabile. neînsemnate." *Cornel Scripcaru, despre care se spune în teatru, în teatre, că este un actor special şi foarte talentat, distribuit astăzi în mai toate piesele din repertoriul Teatrului Bulandra, trăieşte această dualitate în deplin echilibru, vorbind despre ea în pace, cu răbdare şi cu un fel aparte de bucurie.* ***„Cei doi colocatari ai artistului nu se întîlnesc. Ei îşi oferă locul unul altuia în funcţie de situaţii."*** *În timpul lucrului pentru meserie, civilul Cornel Scripcaru se face mic-mic, devine imperceptibil, dispare, lăsînd spaţiu şi timp de acţiune, investigaţie, tentativă, judecată, simţire doar artistului. Dacă, cine ştie cum, fără motiv, pe neaşteptate, artistul apare în momentele vieţii obişnuite, cînd drepturile integrale aparţin civilului Cornel Scripcaru, se consideră onorat în faţa celui mai de seamă oaspete al său şi se retrage, lăsînd talentul să bîntuie spre scopuri de el ştiute. În scenă, însă, artistul capabil să frîngă timpul şi spaţiul, să convertească psihologii, să schimbe structuri temperamentale, caracterologice, comportamentale prin intermediul personajelor pe care le întrupează, domină cu un semnal de luciditate toate aceste grave întîmplări. Intrarea definitivă în personaj nu există sau, dacă se întîmplă cuiva, s-ar putea vorbi despre o patologie şi nicidecum despre un rol.* ***„De aceea, actorul, din momentul în care află că va juca..., este asaltat de gînduri, stări, idei, imagini, împletite greu şi rău între ele la început. Căutarea este dureroasă şi acaparatoare. Începe pregătirea pentru joc, iar jocul este serios, grav, important. Dacă greşeşti, pierzi. Fiecare membru al distribuţiei vine la prima lectură cu propriul său spectacol în minte. Acesta pare desăvîrşit şi el încearcă, agresiv sau cu discreţie, să-l propună colegilor şi regizorului. Prima operaţiune crudă este dărîmarea de către directorul de***



scenă a tuturor variantelor de spectacol născute în minţile şi sufletele actorilor săi."

Prima lectură pune faţă în faţă două armate care încearcă reciproc să dezvăluie arsenalul de peste baricadă. Întîlnirea are întotdeauna un aer festiv pentru că fiecare „pornire la drum" e ca un început de an şcolar, unde florile şi părinţii sînt înlocuiţi cu gesturi generoase, calde, cu îmbrăţişări neaşteptate, cu amînarea juvenilă a momentului cînd va să sune clopoţelul. Din grupul iniţial în care s-au întîlnit toate saluturile, încep încet-încet să se desprindă grupuri mai mici sau „dialoguri". Regizorul trece, ca într-un menuet psihologic, pe la fiecare dintre ele, încercînd să debuteze cu o relaţie amicală, caldă, egal împărţită între „copiii lui". Simpatiile răbufnesc, antipatiile stau bine ascunse după cortină. Expunerea viziunii regizorale este întîiul moment de confruntare cînd, ca nişte săgeţi fără ţintă scăpate din arcuri, adeziunea, uimirea, dezacordul, echivocul se lovesc unele de altele, căzînd deocamdată înaintea victimelor. Drumul spre ierarhizare artistică s-a deschis. ***„Regizorul trebuie să fie un Dumnezeu pe care să-l aşteptăm ca pe izbăvitor. Nevoia ca el să fie ierarhia noastră supremă este imensă pentru un actor. Cînd spectacolul din fantezia ta a fost dărîmat de propunerea lui, trebuie să poţi să crezi în tot ceea ce este şi face acest om. Trebuie să cred şi să simt că varianta lui este unică, extraordinară sau măcar foarte interesantă. Să-mi facă bine cînd mă dau la o parte pentru ca să poată el veni. Cînd eram la repetiţii la domnul Ciulei, mă trezeam că intru în sală sau chiar pe scenă în vîrful picioarelor şi vorbind în şoaptă. Ritualul sfînt pe care îl conducea avea în fiecare zi aceeaşi forţă şi semnificaţie. Întîlnirea cu Catedrala prin care am trecut atunci a lăsat urme grele în noi. Sîntem plini de nostalgii şi dor. Dacă s-ar putea repeta, toate sensurile activităţii noastre ar fi mai limpede orientate."***

Mic fiind, în oraşul copilăriei – la Bicaz –, Cornel Scripcaru, jucîndu-se „de-adevăratelea" cu colegii lui de fantezie, prins întru totul de propunerea creată în grup, ale cărei reguli expuse sau implicite erau respectate cu sfinţenie, s-a abătut de cîteva ori de la legea continuităţii, trădînd-o fără să vrea. Prin preajmă locuia actualul, cunoscutul regizor de teatru Alexandru Dabija. Cînd el apărea, singur şi mirat de ce i se întîmplă, Cornel îl conducea cu privirea, urmărind „personajul" ca pe ceva neobişnuit şi fascinant. Actorul „in nuce" se simţea atras de personalitatea regizorului „in nuce". Învestitură de creator pe care Al. Dabija a primit-o, fără să ştie, în cea mai pură formă, încă din copilărie. Tînărul Scripcaru, suit devreme pe scenă pentru recitări de poezii, înfrînt de timiditate, rostea textele cu ochii în podea. Poate că privind atîta la scenă, a pătruns dincolo de scîndură, prin ascunzişurile ei fatale care ţin în grijă sufletele artiştilor. I s-a suflat de acolo să ridice capul şi, ani de zile, nu a putut privi decît în colţul din dreapta al sălii, spre o bucăţică de public care-l primea cu bunăvoinţă. A ştiut de pe la 6 ani că va face actorie, simţindu-l pe „băiatul talentat" că tot creşte, capătă forţă şi încă ceva, pe deasupra, şi încă ceva cu care va putea să umble prin vieţile personajelor născute de dramaturgie şi prin

acel spaţiu secund, unde magia scapără, ca în tentativele rupestre, scîntei amăgitoare sau incendiare.

Cu publicul de-acum, actorul Cornel Scripcaru, intră în fluxul energetic declanşat cu ocazia oricărui spectacol. ***„Publicul este o componentă obligatorie a spectacolului, ceea ce complică puţin teoria jocului. Partea din noi dispusă să se joace cu credinţă, autentic, ca în copilărie, cînd credeam în personaje şi scenografie, devine în prezenţa spectatorilor cineva capabil să joace. Reflexivitatea se combină cu activitatea din pricina unei prezenţe care se impune ca indispensabilă – publicul. Simt publicul cu un radar special şi, chiar înaintea reprezentaţiei, în cabină, din felul anume al zumzetului pe care-l prind în difuzor, ştiu dacă sala e «bună» sau nu. Mai mult decît atît, în timp ce mă aflu în scenă, dacă un singur spectator nu ne iubeşte, este dezamăgit sau nervos, pot spune cu exactitate unde se află, pe ce rînd stă. Captez cu prea mare uşurinţă energiile benefice sau malefice. Asta e şi bine, şi rău pentru mine. Devin mai vulnerabil sau mai avizat, depinde de situaţie. În orice caz, mă consider un potenţial element fluid în curgerea obligatorie dintre emoţiile omeneşti. Puţină teamă... După ce repetiţiile durează mult, fie că montarea se face în şase săptămîni sau în doi ani, la premieră publicul este un element agresiv. Apare pentru prima dată cineva căruia trebuie şi vrei să-i arăţi cît eşti de bun. Nu-l păcăleşti uşor, sau nu-l păcăleşti deloc. E o luptă în care trebuie să-ţi înfrîngi viitorul aliat. Primul spectacol nu este cel adevărat tocmai din acest motiv. În afara construcţiei pe care o punem în valoare cu toate elementele ei componente, cu toate subtilităţile exprimate sau induse, ne simţim ca pe un cîmp de luptă, într-o bătălie acerbă."***

Cît priveşte viaţa comună de pe scenă, cînd întregul grup de creatori este supus aceluiaşi examen, rigoare şi neprevăzut în procente greu de stabilit, solidaritatea de stare şi intenţie a distribuţiei devine deviza neformulată a apariţiei lor. Acolo se întîlnesc personajele piesei urmărindu-şi destinul impus de text, în maniera impusă de regizor. Spiritele lor se întîlnesc şi se despart întrupate în individualităţi actoriceşti care-şi ard pielea şi viscerele sub lumina reflectoarelor, în întunericul spaimei şi sub surpriza privirii partenerului. ***„Ce minunaţi erau ochii domnului Rebengiuc, ce binefăcătoare figura domnului Ogăşanu, cînd în*** *Forma mesei* ***(de David Edgar, regia Ion Caramitru) mă primeau cu tot cu personajul meu, deschişi ca o carte cu învăţăminte, aruncîndu-mi înapoi încărcătură, pentru mai departe."*** *Se întîmplă ca unui actor să nu-i placă un rol pe care îl primeşte, dar să dorească să-l joace numai şi numai pentru compania altui coleg sau grup de interes.* ***„Mă uit întotdeauna la avizier alături de cine urmează să urc pe scenă."***

Cornel Scripcaru apare şi acum ca o vedetă a post-modernismului, contrazicînd orice regulă recunoscută a situaţiei, iubit de regizori, colegi şi public. ***„Mi-am găsit şi mi-au găsit locul în teatru. Ştim cu toţii unde stau. E bine."***

LUMINIŢA VARLAM

PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE ● PUNCTE DE VEDERE

O NOUĂ ALIANŢĂ A DOMNULUI MANOLESCU

Într-un număr de vară tîrzie al „României literare" a apărut, sub semnătura d-lui Nicolae Manolescu, un editorial intitulat „Teatrul la răscruce". Faptul ca atare mi s-a părut cel puţin îmbucurător: ani la rînd, citind în revistă rubrica de cronică literară a acestui subtil şi inteligent critic (şi uneori citeam doar atît), am aşteptat cu nerăbdare şi cu speranţă ca pana domniei-sale să se oprească şi asupra volumelor de dramaturgie care, cum-necum, se tipăreau şi care cîteodată nu erau deloc rele. Am aşteptat, cu alte cuvinte, ca oropsitul şi adesea superior disprețuitul domeniu al scrisului pentru scenă să intre în atenţia unui senior a cărui stăpînire se întindea asupra unor teritorii mult mai fertile (chiar dacă recolta lor nu era, neapărat, superioară calitativ), fie şi numai spre a fi supus unui examen sever. Nu ştiu să se fi întîmplat astfel — sau mi-a scăpat mie tocmai acea ocazie? Nu cred.

Dar iată că evenimentul s-a produs – mi-am zis, văzînd titlul cu pricina –, şi încă la o scară nesperat de vastă: d-l Manolescu semnează în pagina întîi un articol în care vorbeşte nu numai despre (de fapt, nu despre) dramaturgie, ci în general despre teatru, despre teatrul românesc. Lectura mi-a diminuat întrucîtva entuziasmul, înlocuindu-l cu o perplexitate apropiată de amărăciune. Căci, după ce observă, cu finețe, că „a doua oară în treizeci de ani, teatrul a fost domeniul care a dat semnalul unei redeşteptări culturale", situînd acele momente „la începutul anilor '60" şi „după 1989", domnia-sa crede a descoperi în acest interval un întuneric deplin, nestrăbătut de vreo cît de palidă pîlpîire şi neadăpostind nici o urmă de viaţă. „Foarte curînd (foarte curînd după începutul anilor '60, reiese din articol, **n.n.**), s-a pus însă capăt spectacolului. Cortina a căzut peste acest început. Marii regizori au emigrat. Scenografii, la fel. Actorii, legaţi de o limbă pe care n-o puteau schimba, au fost victimele neputincioase ale «normalizării»." Desigur, neglijarea faptului că majoritatea spectacolelor pe care d-l Manolescu le citează ca exponenţiale pentru prima perioadă de resurecţie culturală iniţiată de teatru – adică **„Nepotul lui Rameau, Troilus şi Cressida, Livada de vişini, D'ale carnavalului** sau **Revizorul"** – au fost produse, în realitate, la sfîrşitul anilor '60, iar ultimul, chiar în 1972, poate reprezenta doar o elipsă retorică. Dincolo de asta, însă, era necesar, cred, ca autorul să-şi argumenteze cumva aserţiunea privind „căderea cortinei". Altminteri, această frumoasă metaforă de profil nu face decît să anuleze, dintr-o trăsătură de condei, munca, eforturile şi talentul unor regizori, scenografi şi actori care, aici, în România, şi în condiţiile cunoscute şi suportate de toţi, au menţinut teatrul nu doar viu, ci şi viabil, nu doar în funcţiune, ci şi în competiţie valorică (adesea cîştigată, trebuie spus) cu oricare dintre celelalte arte. În tot acest timp, înfăţişat în articol precum un vid creativ absolut, ori măcar în răstimpuri mai lungi sau mai scurte, au continuat să lucreze, îmbogăţind spectacologia naţională cu titluri egale în importanţă cu acelea citate, Liviu Ciulei şi Gheorghe Harag, Dinu Cernescu şi Valeriu Moisescu. A debutat şi s-a maturizat un compact contingent de regizori – generaţia de mijloc, să-i zicem – care, depăşind cu eroism penibilele hărţuieli ideologice, a consolidat şi a diversificat cîştigurile expresive ale teatrului românesc „de la începutul anilor '60": Alexandru Tocilescu, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Alexandru Colpacci, Mircea Cornişteanu, Nicolae Scarlat. În fine, a apărut un masiv „nou val" de directori de scenă care şi-au

cîştigat deja un nume şi chiar un renume: Silviu Purcărete, Dan Micu, Cristian Hadjiculea, ori şi mai tinerii Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor, Mihai Măniuţiu, Alexandru Darie. Şi încă înşiruirea e, fatalmente, incompletă. Şi încă nu i-am pomenit pe actorii şi pe scenografii care n-au încetat să existe artistic şi să strălucească. Şi apoi, în lipsa unui flux creator puternic şi neîntrerupt, ar fi fost cu putinţă ca „după 1989, din nou" teatrul să fie „primul care s-a mişcat"?

Viziunea discontinuă a d-lui Manolescu e contrazisă, de altfel, chiar de cazul unui artist pe care domnia-sa îl aduce în discuţie exclusiv în chip de „pionier al teatrului nostru postcomunist": regretatul Iulian Vişa. Că tragica sa dispariţie este pusă, alături de demisia lui Andrei Şerban de la direcţia TNB, în rîndul „multor altor evenimente negative din lumea scenei", cum ar fi dificultăţile financiare, e o chestiune de optică, servind deplîngerii teatrului românesc ajuns „la răscruce" (situaţie, din păcate, reală; şi valabilă pentru numeroase alte compartimente). Că însă creaţia sa, care datează în proporţie majoră din vremea de după „căderea cortinei" (vezi fie şi numai **Slugă la doi stăpîni** ori **Tigrul**), este astfel amputată, de dragul demonstraţiei, mi se pare cu totul regretabil.

Mai există puncte fragile în expunerea d-lui Manolescu. Păcătuind, de astă dată, prin exces de entuziasm, domnia-sa socoteşte, de pildă, că, după 1989, „la Bucureşti, la Sibiu, la Timişoara, la Cluj, la Constanţa, la Iaşi, la Tg. Mureş şi în alte locuri am putut vedea extraordinare spectacole". Din logica discursului reiese că „am putut vedea" exprimă un plural impersonal, excluzînd, prin urmare, nuanţa de impresie particulară. Or, nemaivorbind de „alte locuri", cel puţin două din enumerarea de mai sus, Constanţa şi Timişoara, s-au ilustrat în ultimii trei ani tocmai prin inactivitate sau, prin activitate foarte modestă. Dar poate că n-am înţeles eu bine şi poate că, la urma urmei, e doar o problemă de gust. Ceea ce nu mă împiedică să mă gîndesc că, fiind persoană publică, ba chiar politică, d-l Manolescu n-ar avea decît de cîştigat dacă şi-ar cîntări cu mai multă grijă afirmaţiile. Dar poate că şi în ce mă priveşte e tot o problemă de gust.

■ ALICE GEORGESCU

P.S. În acelaşi număr al revistei, într-o notă intitulată „Dl. Tocilescu faţă cu spectatorul" şi semnată N.M., criticul îl ia la refec pe regizorul **Antigonei** pe tema unui interviu al acestuia difuzat în emisiunea TV „Gong". E drept, cu acel prilej d-l Tocilescu a emis o serie de opinii discutabile – ca multe opinii, de altfel –, aşa încît reacţia d-lui Manolescu nu apare cu totul anormală. Neaşteptat este, în schimb, tonul foarte aţos al notei în cauză, lăsînd loc presupunerii că semnatarul s-a simţit personal atins de observaţiile d-lui Tocilescu privind receptarea critică a spectacolului său, supoziţie întărită de formularea „noi, cronicarii". Altfel, eu, una, mă simt mîndră că d-l Manolescu mă consideră, fie şi numai implicit, colegă. Şi, deşi domnia-sa afirmă că nu înţelege „de ce dl. Tocilescu pune un accent aşa de mare pe ceea ce stă în spatele spectacolului, pe efortul actorilor, al regizorilor, al tuturor", mă bucur din toată inima că d-l Nicolae Manolescu pare hotărît, în sfîrşit, să intre în alianţă cu noi. Sincer.

ALEXANDRU BINDEA:

„Din tristeţe îmi reuşeşte comedia în teatru"

■ **Alexandru Bindea, ai absolvit IATC în 1989, după nouă ani de încercări la concursul de admitere... Ce ai făcut în tot acel timp?**

□ Am fost şofer de taxi şi ghid ONT, dar am continuat pregătirile pentru institut cu persoane extraordinare, cărora le datorez foarte mult. Consider că 60% din ce ştiu datorez dascălilor mei, care au fost Petre Gheorghiu, Mihail Stan, Adriana Popovici, Traian Ailenei, Mihaela Juvara, Nae Iliescu.

■ **A fost vreo clipă cînd ai fost ispitit să renunţi?**

□ Da, după şase-şapte încercări am fost tentat să renunţ, dar m-a încurajat Mihail Stan, care mi-a spus că va uita că m-a cunoscut dacă voi capitula...

■ **Şi în 1985 eforturile ţi-au fost recompensate...**

□ Da, am intrat în acest an, cînd nu s-a mai dat probă de dans şi de cînt. Eu, fiind afon, cred că în anul acela s-a întîmplat aşa tocmai pentru ca eu să intru! Cînd am reuşit la examen m-a observat Octavian Cotescu, Dumnezeu să-l ierte!, datorită căruia cred că am şi intrat...

■ **Avînd apoi şansa de a-l avea dascăl pe Dem Rădulescu.**

□ Da. Vreau să-ţi spun că un critic cu trei nume a scris, după spectacolul **Păsările**, că îl imit pe Dem Rădulescu. I-aş răspunde acum, cu vorbele unui personaj al lui Caragiale: „Mi s-a făcut o imputare şi sînt mîndru de aceasta. O primesc. Mă onorează a spune că o merit". Mi-aş dori să am talentul şi posibilităţile lui Dem Rădulescu. Un actor nu are decît de cîştigat luînd de la maestrul său. Pînă la un punct. Domnul critic ar trebui.să fi văzut pînă la ce punct am împrumutat... Despre Dem Rădulescu aş vrea însă să spun că, de la el, toată generaţia mea a învăţat să fie corectă în această meserie, de la interpretare pînă la punctualitatea la repetiţii. Nu ne-a permis să facem nici un compromis în profesie.

■ **Consideri că anii în care nu ai intrat la teatru sînt ani pierduţi?**

□ Dimpotrivă, mi-au folosit enorm, căci am acumulat o mare experienţă de viaţă. M-am ferit să fac teatru de amatori pentru că

detest tot ce este „amatorism". Deşi pasiunea mea cea mare o constituie automobilele, la care mă şi pricep, întotdeauna cînd am o problemă mă adresez unui mecanic de specialitate. Cum şi pentru emisiunile de divertisment ar trebui să se apeleze la oameni de specialitate, nu la ingineri de drumuri şi poduri şi la foşti activişti... Am fost şofer de taxi, pentru că sînt şofer profesionist. Am fost ghid, pentru că am absolvit un liceu cu predare în limba italiană şi o şcoală de turism. De aceea spun că nu suport amatorismul în teatru. Din păcate, oamenii nu-şi dau seama că se continuă „Cîntarea României", punîndu-se în continuare preţ pe amatorism. Nu sînt puşi în funcţii de conducere oameni de specialitate.

■ **Ce ai simţit, după atîţia ani de încercări, în clipa cînd ai devenit student la teatru?**

☐ Ştii, fericirea provoacă o reacţie ciudată. Te bucuri mai mult cînd aştepţi să se întîmple ceva ce îţi doreşti foarte tare... Cînd am intrat, nu ştiam ce să fac. Ar fi trebuit să mă îmbăt? Nu m-am îmbătat. Nu m-am îmbătat niciodată în viaţa mea.

■ **Retrospectiv, ce ţi se pare că a fost cel mai semnificativ din anii de studenţie?**

☐ Semnificativ în studenţie a fost că am fost solicitat nu atît de studenţii-regizori, cît de profesori, pentru spectacolele de absolvire. Aşa am jucat în **Opera de trei parale** şi în **D-ale carnavalului,** în regia lui Ion Cojar, în **Urmaşul,** în regia Olgăi Tudorache, şi în **Trei surori**, regizat de Gelu Colceag. Aceste colaborări au însemnat mult pentru mine, fiindcă am lucrat cu unii din cei mai buni profesori din institut.

■ **În spectacolul de absolvire al clasei tale,** Mobilă şi durere, **al interpretat rolul principal, pentru care ai obţinut şi două premii. Ce s-a întîmplat după aceea?**

☐ Am fost repartizat la Casa de Cultură din Mediaş, ca instructor cultural, de unde am fost detaşat actor la Teatrul din **Sibiu** (Sibiul fiind pe atunci oraş închis). Aici am debutat, sub **direcţia unui** mare dramaturg, Tudor Popescu, într-o piesă a acestuia, **Noaptea marilor speranţe,** în regia lui Silviu Purcărete. Premiera trebuia să fie pe 22 decembrie 1989. De la Sibiu, Tudor Popescu m-a rugat să trec, prin detaşare, la Rîmnicu Vîlcea, pentru a se putea înfiinţa un teatru acolo. După revoluţie, am dat concurs la Odeon, cu Vlad Mugur, fiind singurul băiat care a reuşit, şi apoi am susţinut concurs şi la Teatrul Naţional, cu Andrei Şerban.

■ **Ce a însemnat pentru tine întîlnirea cu Andrei Şerban?**

☐ Întîlnirea cu un mare artist, cu care am lucrat la trei spectacole: **Trilogia antică, Cine are nevoie de teatru** şi **Audiţia.** Întîlnirea şi colaborarea cu Şerban m-au marcat în bine, dar regret că nu a putut să ne formeze, să ne marcheze pe noi, tînăra generaţie, în spiritul lui, aşa cum a făcut-o Ciulei acum 25-30 de ani la Teatrul „Bulandra". Sînt mîndru că m-am întîlnit în viaţă cu Andrei Şerban, la fel cum sînt mîndru de întîlnirea cu Pintilie, Nicolae Wolcz şi Victor Ioan Frunză. Pe Frunză îl **consider** un regizor din categoria acelor regizori talentaţi şi foarte rari care respectă înainte de orice actorul, avînd încredere în actor.

■ **V.I. Frunză este regizorul spectacolului cu piesa** Ghetou, **în care ai realizat un rol important. Ce poţi spune despre acest rol?**

☐ Îl socotesc o reuşită, datorită în primul rînd lui V.I. Frunză, care m-a distribuit într-un gen de personaj pe care nu mi-l doream, dar pe care nu cred că alt regizor mi l-ar fi oferit.

■ **Crezi că Teatrul Naţional este într-adevăr prima scenă a ţării?**

☐ Da. Nu doar prima scenă, ci şi primul teatru. (Se speculează mult ideea.) Asta datorită eforturilor conjugate ale trupei de actori, direcţiei teatrului, condus de Andrei Şerban şi Constantin Măciucă, şi marilor personalităţi şi vîrfuri artistice pe care le posedă Teatrul Naţional. Pentru că, după părerea mea, o trupă care nu are personalităţi artistice de vîrf, vedete în sensul bun al cuvîntului, nu poate exista ca trupă.

■ **Ce înţelegi prin vedetă?**

☐ Vedeta este o personalitate artistică, apreciată atît de marea majoritate a publicului, cît şi de presă, şi pe care colegii, în interiorul lor, o respectă şi căreia îi recunosc valoarea, chiar dacă nu i-o vor recunoaşte pe faţă. În ce mă priveşte, sînt mîndru că mă pot considera prietenul a două mari vedete din Teatrul Naţional: Gheorghe Dinică şi Ovidiu Iuliu Moldovan şi aş dori ca în viitor să mă pot considera prieten şi cu domnul Andrei Şerban.

■ **Crezi că actorul poate determina un echilibru între succesul la public şi succesul de presă?**

☐ Cred că unul îl determină pe celălalt. Dacă eşti un actor cinstit cu adevărat, vei avea succes şi de public, şi de presă. Pentru mine succesul de public e important. Mi-e frică de criticii cărora le sînt antipatic, dar la fel şi în acelaşi timp de criticii cărora le sînt prea simpatic, pentru că pot avea păreri subiective. Obiectiv este publicul, care se schimbă seară de seară.

■ **Ce schimbări crezi că s-au produs în teatrul românesc după decembrie '89? Consideri că nivelul valoric al teatrului s-a ridicat?**

☐ Nivelul valoric al teatrului nu s-a ridicat. Cred că artiştii (deşi nu toţi actorii aînt artişti) au avut o posibilitate de exprimare mai liberă, pe care unii nu au ştiut să o folosească. „Teatrul este de fapt o şcoală de subtext", spune Dem Rădulescu, iar eu cu regret cred că, după evenimentele din decembrie '89, acest subtext s-a cam pierdut. Aluziile, dacă sînt prea directe, pierd din valoarea artistică, metaforică.

■ **Care crezi că este problema fundamentală a teatrului românesc astăzi?**

☐ Oamenii de teatru au nevoie să se simtă personalităţi artistice distincte, să nu se mai simtă funcţionari. Problema cea mai demnă de luat în consideraţie este că ar trebui să i se acorde fiecărui artist locul cuvenit şi să i se respecte valoarea măcar în plan moral.

■ **Ai avut vreun ideal de actor?**

☐ Modelul meu de actor, de cînd eram mic, este Valeria Seciu. I-am spus-o.

■ **A înţeles ce-ai vrut să-i spui?**

☐ Cred că da. Cu spectacolul **Angajare de clovn** de la Teatrul Valeriei Seciu „Levant", am avut mari satisfacţii şi am fost în turneu la Bienala de la Bonn, prilej cu care am apucat să am o fotografie şi în „Theater heute".

■ **Un actor de comedie poate fi un om trist?**

☐ Eu cred că tocmai din tristeţe îmi reuşeşte comedia în teatru.

■ **Care e dorinţa ta cea mai mare?**

☐ Să fiu primul actor din România, posesor al unui Rolls-Royce.

■ **Eşti mulţumit de realizările tale de pînă acum?**

☐ Foarte mulţumit. Măcar de ar continua aşa! Am pus piatră lîngă piatră şi voi continua la fel. Nu uit că mă aflu la doar patru ani de la absolvirea institutului şi, totuşi, am făcut multe.

■ **De curînd ai fost în Italia...**

☐ Da, la un curs de commedia dell'arte organizat de revista „Sipario". Regret că sîntem atît de puţin ataşaţi de valorile culturale italiene. Sîntem latini şi totuşi ne-am orientat prea mult pe linia anglofonă. Îmi pare bine că am putut participa la un curs al cărui gen e puţin cunoscut şi cred că ar putea plăcea. În perspectivă, împreună cu domnul Florian Potra, studiem posibilitatea fondării unui teatru româno-italian, motivat tocmai de apartenenţa noastră la zona de cultură latină.

■ **Pe ce sentiment pui cel mai mare preţ?**

☐ Dragostea de semeni, de aproapele tău.

■ **Ce gînd ai mai vrea să exprimi în acest dialog?**

☐ Vreau să-i mulţumesc mamei mele pentru toate realizările de pînă acum şi pentru ceea ce sînt.

CLARA MĂRGINEANU

DIN NOU ANTICII

După ce, ani la rînd, prezenţa autorilor antici în repertoriile teatrelor a fost atît de sporadică încît poate fi socotită pur simbolică (şi asta nu doar, ba chiar nu în primul rînd din pricina interdicţiilor „de sus"), iată că în ultimele trei stagiuni se observă un aflux masiv spre scenă al textelor din dramaturgia antică, şi anume în spectacole ale unora dintre cei mai importanţi regizori români. ***Trilogiei antice*** *a lui Andrei Şerban la TNB i-au urmat printre altele, în 1992-93,* ***Phaedra****, montată de Silviu Purcărete la Teatrul Naţional din Craiova, şi* ***Antigona****, realizată de Alexandru Tocilescu la „Bulandra". Cauzele acestui nou interes al oamenilor de teatru pentru numita categorie de piese ar constitui, probabil, pentru un sociolog sau filosof al culturii, un captivant subiect de studiu – să fie oare „tînăra noastră democraţie" cea care îi împinge pe artişti să încerce a aproxima forma bătrînelor democraţii apuse? Ori, dimpotrivă, tainice înţelesuri din scrierile colegilor de mult stinşi le arată că istoria, ca şi specia umană, e mereu aceeaşi? Sînt întrebări pe care* ***Fedra*** *şi* ***Antigona****, cu forţă şi claritate diferite, le ridică, sugerînd răspunsuri tot atît de diferite.*

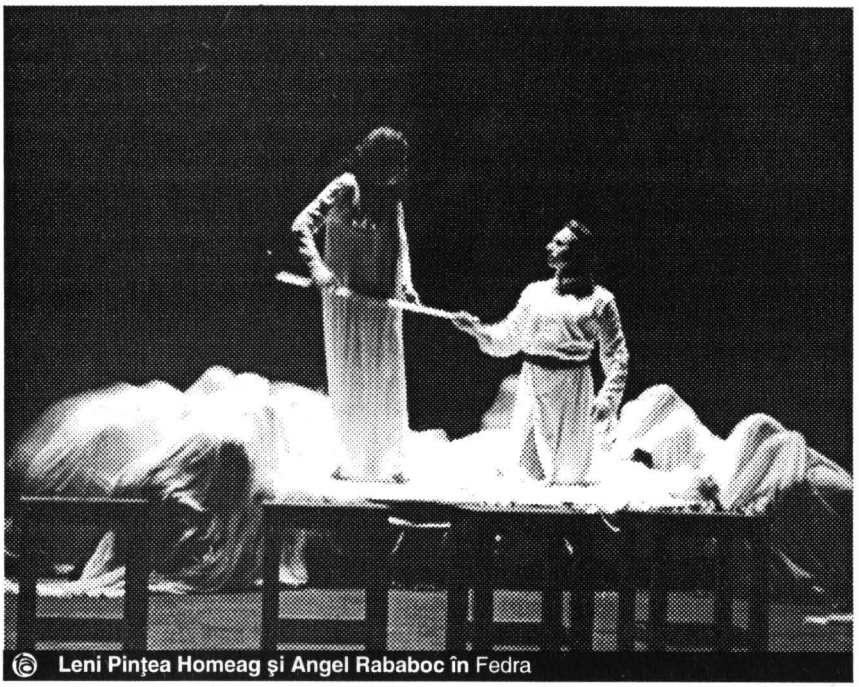
Ce se cere la export

PHAEDRA, adaptare de Silviu Purcărete după Hipolit de Euripide şi Fedra de Seneca. Traducerea: Traian Diaconescu şi Alexandru Miran ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CRAIOVA ● Data premierei: 8 iunie 1993, la Wiener Festwochen ● Regia: Silviu Purcărete ● Decor şi costume: Ştefania Cenean ● Coloana sonoră: Silviu Purcărete şi Valentin Pîrlogea ● Distribuţia: Leni Pinţea-Homeag (Fedra), Angel Rababoc (Hipolit), Ilie Gheorghe (Tezeu), Mirela Cioabă, Tamara Popescu, Natasa Raab, Gabriela Baciu, Anca Dinu (Doica), Rodica Radu (Afrodita), Ozana Oancea (Artemis), Iosefina Stoia, Georgeta Luchian, Smaragda Olteanu, Ileana Sandu, Tamara Popescu, Mirela Cioabă, Monica Modreanu, Natasa Raab, Gabriela Baciu, Lamia Beligan, Adriana Moca, Anca Dinu, Anca Dincă, Constanţa Nicolau, Denisa Pîrlogea, Minela Popa, Paula Pîrlea, Valeria Andrei, Diana Saghin (Corul), Valentin Mihali, Teodor Marinescu, Tudorel Petrescu, Marian Negrescu, Constantin Cicort, Constantin Florescu, Silviu Geamănu, Adrian Andone (Suita lui Hipolit).

Caz unic (să sperăm că nu va rămîne astfel!) în spectacologia noastră, montarea cu **Phaedra** a fost invitată pentru premiera absolută la Wiener Festwochen „pe nevăzute", după ce directorul festivalului vienez asistase la celelalte două spectacole craiovene de după '89 ale lui Purcărete, **Ubu Rex** şi **Titus Andronicus**. Reacţia spectatorilor şi a criticilor austrieci nu i-a dat, pare-se, motive să-şi regrete temeritatea: **Phaedra** s-a bucurat, cum se zice, de o bună primire, deşi a fost jucată în românește, fără traducere simultană. De fapt, nici nu era nevoie de aşa ceva, întrucît textul ocupă, în structura montării, un loc strict pretextual şi e îndoielnic că publicul românesc **înţelege** din vorbele rostite pe scenă mult mai mult decît auditorii de altă limbă. Silviu Purcărete şi-a alcătuit suportul literar al montării din combinarea a două piese izvorîte din acelaşi mit, **Hipolit** de Euripide şi **Phaedra** de Seneca. O analiză filologică riguroasă ar fi, desigur, în măsură să stabilească exact ce şi cît a rămas din fiecare; demersul nu mi se pare însă deloc necesar, pentru că, în mod evident, pe regizor l-a interesat prea puţin ideologia şi stilul operelor şi autorilor „prelucraţi", preocupîndu-se doar a extrage din mixaj o linie epică unică şi coerentă. Tentativa i-a reuşit, în general; mai puţin „intrările" şi „ieşirile" lui Tezeu, care, în absenţa unui text inteligibil, par aleatorii (în programul de sală vienez acţiunea spectacolului e povestită în amănunt, pe „scene"), fabula ni se înfăţişează cu destulă limpezime. Este aceea cunoscută din mitologie: supărată că Hipolit, fiul lui Tezeu şi al amazoanei Antiopa, o disprețuieşte, închinîndu-se exclusiv castei zeiţe a vînătorii, Afrodita îi inspiră Fedrei, mama vitregă a tînărului, o patimă nefirească pentru acesta; respinsă cu oroare, femeia se plînge soţului că Hipolit ar fi încercat să o seducă; orbit de furie, Tezeu îi cere lui Poseidon să ia viaţa fiului nedemn; la rîndu-i, chinuită de remuşcări, Fedra se sinucide, regele Atenei rămînînd să-i jelească pe amîndoi. Faptul că trama poate fi urmărită cu uşurinţă nu înseamnă însă şi că ea are prea multă importanţă la nivelul conotativ al montării. Dimpotrivă: destinul individual al protagoniştilor îi serveşte lui Purcărete mai ales ca revelator pentru psihologia colectivă a Corului, care devine personajul principal şi centrul de greutate al spectacolului. Figurat, cu discretă ironie şi pregnantă plasticitate, printr-un grup de bătrîni îmbrăcaţi în lungi paltoane mohorîte, cu pălării trase adînc pe frunte şi sprijinindu-se, cocîrjaţi, în bastoane supradimensionate, Corul nu doar comentează povestea, ci şi participă activ la ea, înfăptuind, de pildă, într-o mişcare coregrafică expresiv desenată, uciderea lui Hipolit, a Fedrei şi a tovarăşilor de vînătoare ai tînărului – uciderea dragostei, a inocenţei, a tinereţii, a libertăţii. Intervenţia divină – concretizată, sumar, în trecerea prin scenă a unei Afrodite rubensiene, despletită şi lascivă (Rodica Radu), şi a unei Artemis hieratice, hermafrodit-adolescentină (Ozana Oancea), – este astfel „socializată", transferată în planul moralei coercitive. În final, componenţii Corului îşi leapădă veşmintele greoaie şi, de astă dată sub chipul unor femei pe jumătate goale, se prind într-o horă orgiastică. Imaginea este de un efect vizual izbitor, dar semnificaţia sa conceptuală apare cu totul ceţoasă, chiar derutantă – ce are a face aici misoginia? E un accent în a cărui plasare Purcărete a cedat ispitei „lucrului în sine".

Fără a constitui neapărat un reproş, această observaţie se poate aplica, de altfel, întregii montări, deşi izvorul ei este mai degrabă o senzaţie – greu descriptibilă, aşadar – decît o constatare raţională, argumentabilă. Spectacolul este, incontestabil, foarte frumos – scenografia elegantă, rafinată a Ştefaniei Cenean (inclusiv discul selenar ce aminteşte cam mult de Luna din **Visul unei nopţi de vară** al lui Ciulei), luminile realizate de Vadim Levinski, ilustraţia muzicală (fericită prelucrare a unor motive folclorice), toate supervizate, desigur, de gustul cert al regizorului, compun o unitate estetică fără fisuri; mai mult, spectacolul are şi ceva de spus şi o spune, pînă la un punct, răspicat. Lipseşte însă, cu desăvîrşire, **emoţia**, acel „mic" amănunt care desparte retorica, fie ea şi perfectă, de poezie. **Phaedra** pare un spectacol elaborat – impecabil – pe hîrtie şi mutat apoi pe scenă fără altă „implicare" decît aceea pur tehnică. Tot aşa pare să se fi desfăşurat, judecînd după rezultate, şi munca regizorului cu actorii – sec, precis, laconic. Performanţa

se iveşte, de aceea, doar la nivel de grup; format, de altfel, din actriţe cu experienţă şi/sau talent, precum Mirela Cioabă, Georgeta Luchian, Monica Modreanu, Smaragda Olteanu, Tamara Popescu, Nataşa Raab, Ileana Sandu, Iosefina Stoia, şi din mai tinerele lor colege Gabriela Baciu, Lamia Beligan, Anca Dinu, Adriana Moca (alături de care evoluează satisfăcător şi simple figurante), Corul se impune, prin acurateţea mişcărilor şi a recitării, ca punctul de maxim interes al reprezentaţiei. Interpreţii principali, reduşi la rolul de simple elemente în demonstraţie, nu pot miza decît pe propria forţă de iradiere. Angel Rababoc e un Hipolit serafic şi plăpînd. Prin puternica-i personalitate, Ilie Gheorghe face din apariţiile aproape mute ale lui Tezeu momente de reală tensiune dramatică. Avînd din plin „fizicul rolului", Leni Pinţea-Homeag dă contur potrivit unei **Fedre** de o pasionalitate mai degrabă exterioară.



Leni Pinţea Homeag şi Angel Rababoc în Fedra

Phaedra este un produs exponenţial la superlativ pentru ceea ce aş numi „spectacole de export" – şi succesul său în străinătate o atestă –, adică acele spectacole concepute astfel încît să tulbure ochiul şi urechea, fără a atinge prea mult mintea şi inima: cine mai are astăzi timp şi răbdare pentru a încerca să înţeleagă ideile, părerile, necazurile şi bucuriile adevărate ale unor străini? Dacă a avut vreodată...

Ce refuză piaţa internă

ANTIGONA de Sophocle. Adaptare de Bogdan Ghiu după traducerea lui George Fotino ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data premierei: 2 octombrie 1993 ● Regia: Alexandru Tocilescu ● Decoruri: Dan Jitianu ● Costume: Anca Pâslaru ● Muzica: George Marcu ● Distribuţia: Crina Mureşan (Antigona), Tania Popa (Ismena), Ion Besoiu (Corifeul), Ion Caramitru (Creon), Claudiu Stănescu (Paznicul), Mihai Călin (Hemon), Florian Pittiş (Tiresias), Cornel Scripcaru (Crainicul), Irina Petrescu (Euridice), Valeria Ogăşanu, Anca Sigartău, Manuela Ciucur, Brânduşa Mircea, Ilinca Burlan, Emilia Popescu, Daniela Săuleac, Mihai Cafriţa, Răzvan Vasilescu, Ion Lemnaru, Mihai Constantin, Petre Dinuliu, Alexandru Ionescu, Mihai Cibu (Corul).

Un vuiet înspăimîntător, ascuţit, insuportabil (sirene de alarmă? avioane în picaj?), reflectoare înnebunite, demente – şi uriaşa pînză albă care acoperă întreaga scenă de la „Grădina Icoanei" porneşte să tălăzuiască, mişcată parcă de forţe din adîncuri. De sub ea iese la iveală un vagon hodorogit de tramvai, înţepenit pe o linie ce nu duce nicăieri; pavajul de piatră cubică, cenuşiu şi murdar (cunoaşteţi Calea Griviţei înspre Piaţa Matache?), e înţesat de resturi, de gunoaie şi de trupuri. Sînt morţi? Nu, doar adormiţi. Se trezesc, se ridică şi cîntă, melodios şi tot mai puternic, un cîntec despre această minune a lumii, care este omul.

Aceasta e rama (căci finalul reia, simetric, începutul), cadrul **Antigonei** lui Tocilescu, pe care am suspectat-o, vreme de cîteva cam lungi minute, de recurs la o retorică postrevoluţionară de-acum obositoare, pentru că superficială şi exclamativă: iată în ce mizerie ne-au adus „ei" pe „noi" în cele cinci obsedante decenii! Departe însă de a emite verdicte de operetă politicardă, spectacolul formulează o întrebare al cărei răspuns nu e deloc confortabil: cine sînt „ei" şi cine sîntem „noi"? Cum sînt „ei" şi cum sîntem „noi"? Pe scenă, conducători şi conduşi, la fel de jerpelit îmbrăcaţi, trăiesc în comun o viaţă la fel de liniştită. Soţia lui Creon, figură de intelectuală distinsă (Irina Petrescu), spală cămăşile bărbatului în lighean, între o tîrfă şi un vagabond. Tiranul însuşi, jovial şi **bon vivant**, bate mingea pe maidan cu supuşii. Paznicul ameninţă încruntat cu arma, pe care o şi foloseşte, şi se lasă bandajat, cînd e, la rîndu-i, rănit, de o liceeancă binevoitoare. Se trăieşte, se face dragoste, de plăcere sau cu de-a sila, se moare, eroic sau din greşeală, cu aceeaşi docilitate şi resemnare (mioritice?), indiferent de vîrstă, sex, situaţie socială ori rasială (printre cetăţeni există, desemnat ca atare prin costum, şi un evreu). Ideea de somnolenţă călduţă şi nivelatoare e concentrată/dilatată într-o secvenţă rarissimă, din cîte ştiu eu, în istoria spectacolului de pretutindeni şi prin care Tocilescu face dovada unui curaj artistic aproape nebunesc: vreme de circa cinci minute, dacă nu şi mai mult, pe scenă nu se întîmplă, din punctul de vedere al conflictului propriu-zis, **absolut nimic**. E un răstimp în care personajele-oameni-actori moţăie, mişcă alene cîte un obiect, se plimbă agale în sus şi în jos ori privesc, pur şi simplu, în gol. Momentul are o densitate – senzorială, aş zice, dar şi semnificativă – extraordinară: simţi efectiv zăpuşeala şi mirosul de praf şi de zădărnicie al unei interminabile amiezi de vară şi percepi, intelectual şi afectiv în acelaşi timp, inerţia, imobilitatea autodistructivă a unei colectivităţi ce se complace în propria ei delăsare. Cine este – în acest univers în care „Puterea" şi „ceilalţi" gospodăresc în bună-înţelegere generală o sărăcie comodă – Antigona? O fetişcană hotărîtă să încalce edictele Conducătorului şi să-şi înmormînteze „trădătorul" frate mort, pentru că aşa crede ea că se cuvine; pentru că aşa **e normal**. Acestei decizii, născute poate şi dintr-o juvenilă răzvrătire faţă de autoritatea paternalistă, i **se** raliază de fapt toţi concetăţenii; atîta doar că o fac în şoaptă. Altminteri, nimeni nu vrea s-o ajute; cu toţii sînt însă mulţumiţi că s-a găsit cineva care să înfrunte „tirania". După cum, cînd Antigona însăşi va fi condamnată la moarte, cu toţii, fără a fi constrînşi de cineva, o vor purta, prizonieră, spre locul supliciului, plîngîndu-i, desigur, în cor,

tristul destin.

Ceea ce a pus în scenă Alexandru Tocilescu este spectacolul crîncen, jalnic şi descurajant al unei lumi grav alterate moral şi incapabile (sau poate nedoritoare) să-şi vindece fiinţa etică. Regizorul o priveşte însă cu înţelegere profundă, cu ironie tristă şi cu duioşie neputincioasă – pentru că este lumea noastră, adică lumea lui. Poate fi ea schimbată? Şi cum? Profeţiile tulburi ale unui Tiresias histrionic (răscolitoare – apariţia lui Florian Pittiş) nu fac decît să justifice haosul. Singura soluţie pare a fi canonada distrugătoare din final, prin care regizorul nimiceşte, descurajat, o realitate ce nu se lasă distrusă decît pe scena unui teatru.

A recrea estetic viaţa pe care o trăieşti e un lucru infinit de greu şi de primejdios. Eventualele neîmpliniri – şi ele există în montarea „Bulandrei", de la dezechilibrele de ritm, la diferenţele de calitate a jocului – reprezintă riscul minim. Căci, la rigoare, distanţa dintre evoluţia desăvîrşită a lui Ion Caramitru, care ne reaminteşte că este nu un om politic şi un regizor diletant, ci un mare actor, capabil să-l abandoneze fără greutate pe Hamlet în favoarea unui Claudius-Creon masiv dar bîntuit de spaime, şi interpretarea proaspătă şi ardentă, dar „crudă" încă, a studentei Crina Mureşan (Antigona), ori dintre portretele în tuşe consistente ale lui Claudiu Stănescu, Ion Besoiu sau Cornel Scripcaru, şi schiţele ezitante ale studenţilor Tania Popa şi Mihai Călin (cu un plus de concentrare la cel de-al doilea), supără auditoriul mai puţin decît imaginea pe care şi-o vede acesta reflectată în oglinda scenei. Spectacolul lui Tocilescu nu e cîtuşi de puţin flatant pentru orgoliul naţional (şi eventualele paralele cu războiul fratricid din fosta Iugoslavie ar fi nu atît sugestii emanate de montare, cît fireşti reflexe de autoprotecţie ale spectatorului român), cum nu sînt nici filmele lui Pintilie. Îmi pare una dintre explicaţiile reacţiei negative pe care a stîrnit-o, în general, **Antigona**. E dureros, uneori, să-ţi priveşti propriul chip, şi încă mai dureros să priveşti dincolo de el. Dar n-ar fi oare o dovadă de înţelepciune?

ALICE GEORGESCU

FUSTA SCURTĂ A ANTIGONEI

Nimic nu seamănă mai mult cu un popor victorios, decît un popor învins. Pînă cînd se instalează ordinea cîştigătorilor şi cuceriţii învaţă să coopereze cu ea, haosul unui astfel de început de lume îi uneşte pe toţi în căutarea acelor criterii care pot face legătura cu o viaţă anterioară, dînd oarecari certitudini, măcar pînă ce învinşii de azi vor fi destul de puternici pentru a-şi lua revanşa. Victoria pe cîmpul de luptă nu este decît un semn al forţei şi nicidecum – aşa cum au demonstrat-o toţi autorii, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi – o dovadă a dreptăţii, a „îndreptăţirii" cauzei în numele căreia s-a ucis şi s-a murit.

Faptul că regizorul Alexandru Tocilescu plasează tragedia antică într-un cadru scenografic care ţine de fondul comun de imagini dobîndit prin vizionarea emisiunilor de ştiri la televiziune nu ţine de moda actualizării (modă care a trecut, de altfel, de mult). Nici un iubitor al frumuseţii nu va reproşa unei fete cu picioare frumoase că poartă o fustă cît o batistă în plină modă maxi: totul e să ai ce arăta. Ceea ce a avut de arătat Tocilescu a fost efortul tragic al individului de a se desprinde din condiţia de membru al turmei, la care-l reduce violenţa. Violenţă prezentă pe scenă prin pete dizgraţioase de sînge, prin pocnetele atît de inconfortabile ale gloanţelor din arma automată. Nu cu destinul, noţiune abstractă şi teoretică, luptă Antigona şi Creon, ci cu instinctul gregar, cu masa amorfă care trăieşte din inerţie, repetînd gesturile vieţii în ceremonialul morţii. Acest personaj colectiv ce reacţionează la nivelul instinctelor, contradictoriu şi imprevizibil este destinul pe care-l stăpîneşte Creon şi-l înfruntă Antigona. Combinînd patosul tragic cu estetica „feliei de viaţă", regizorul a încercat să verifice adevărul lăsat moştenire de Sofocle („În lume-s multe mari minuni, mai mari ca omul însă nu-s") în condiţii în care totul se împotriveşte structurării omului. Într-o lume în care minunile se măsoară prin raza de acţiune a avioanelor de bombardament, scurtul miracol pe care-l reprezintă clipa de nesupunere a omului, cu tot ce are ea întîmplător şi sublim, poate trece neobservată. Civilizaţia, progresul se nasc o dată cu fiece individ care izbuteşte să-şi articuleze un mesaj şi mor de îndată ce gloata îl refuză sau şi-l asumă. Conflictul dintre fata care vrea să-şi îngroape fratele şi proaspătul conducător pe cale a deveni tiran, dorind să-l pedepsească prin neîngropare pe cel ce a luptat împotriva cetăţii, profită pe rînd de susţinerea unei majorităţi bezmetice şi instinctuale. În acest sens, începutul lumii seamănă cu sfîrşitul ei şi adevărul acestei identităţi îl caută sub ochii noştri spectacolul, cu mijloace de teatralitate şocantă, dar lipsită de măreţie.

Succesul montării lui Tocilescu depinde mult de disponibilitatea de fiecare moment a trupei de a trăi „în timp real" adevărul tragediei şi nu situaţia tragică: denivelări de acest fel s-au simţit în seara premierei; în al doilea şi nu în ultimul rînd, ţine de disponibilitatea spectatorilor, critici de ocazie sau de profesie, de a accepta discursul scenic fără a-i reproşa că nu seamănă cu imaginea alcătuită anterior din clişee culturale şi raţionamente dogmatice.

MAGDALENA BOIANGIU

Moment din Antigona

foto: Mihai Oroveanu

Mariana Mihuţ în Vizita bătrînei doamne, alături de Adrian Ciobanu

DRAMA LIPSEI DE ALTERNATIVĂ

VIZITA BĂTRÎNEI DOAMNE de Friedrich Dürrenmatt ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data premierei: 26 septembrie 1993 ● Regia: Felix Alexa ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoş Buhagiar ● Distribuţia: Mariana Mihuţ (Claire Zachanassian), Victor Rebengiuc (Alfred III), Luminiţa Gheorghiu (Soţia lui III, O femeie), Constantin Drăgănescu (Valetul, Hofbauer), Dan Aştilean (Preotul), Paul Chiribuţă (Primarul), Petre Lupu (Poliţistul), Adrian Ciobanu (Soţii, Un reporter), Ion Cocieru (Profesorul), Cristina Buburuz (O femeie, O ziaristă), Marius Gâlea (Un cetăţean, Un ziarist), Ionuţ Pohariu.

La 30 de ani după spectacolul lui Moni Ghelerter de la Teatrul Naţional, cu Aura Buzescu şi Elvira Godeanu în Claire şi cu Jules Cazaban în III (februarie 1963), **Vizita bătrînei doamne** redevine un actual subiect de reflecţie prin spectacolul Teatrului „Bulandra", regizat de Felix Alexa (iulie 1993). Intuiţiile regizorului sînt corecte şi sigure. Cuplul Mariana Mihuţ – Victor Rebengiuc, ce şi-a demonstrat cu strălucire complementaritatea virtuţilor scenice, excelînd în ultimii ani în comedie, are fără îndoială resursele necesare susţinerii partiturilor Claire şi III în registrul intens dramatic pe care-l solicită piesa. Mai mult decît atît, ajunşi la desăvîrşita stăpînire a mijloacelor artei actoriceşti, aflaţi în culmea gloriei lor profesionale, Mariana Mihuţ şi Victor Rebengiuc meritau partituri pe măsura talentului lor, cum de altfel şi sînt cele ale rolurilor Claire Zachanassian şi Alfred III. Pe de altă parte, gîndindu-se la posibilităţile celor doi actori, „văzîndu-i" în cele două roluri, regizorul nu face decît să-şi asigure „garanţia" succesului noii sale montări, care porneşte – în egală măsură – şi de la o pertinentă lectură a piesei, a parabolei pe care ea o conţine.

Dînd cuvenita acuitate confruntării planului individual cu cel social al dramei, accentele regizorale actualizează acele valenţe latente ale textului care pot sugera o analogie între povestea celor din Güllen şi aceea a societăţii româneşti de azi, aflată desigur „în tranziţie", dar dominată de spectrul şomajului, falimentului şi blocajului economic total. Vrem–nu vrem, sîntem la mîna resurselor financiare ale bătrînei doamne, în a cărei „vizită" ne-am pus toate speranţele, chiar dacă ea ne poate ucide. Ştim asta şi totuşi altă cale nu există. Strădaniile individului de a se salva, tentativa sa de a (re)intra în graţiile acestei doamne pot fi şi ridicole în disperarea lor, dar tragedia lui nu mai impresionează pe nimeni într-o societate care vrea ea însăşi să se salveze şi să prospere cu orice preţ, sacrificînd pentru asta, cu sînge rece, un ins sau altul, poate chiar o categorie socială sau alta. Spectacolul nu „apasă" pe o astfel de interpretare a textului, dar o face posibilă şi invită la reflecţie, la scrutarea raporturilor individului cu societatea în care trăieşte, dispusă să-şi lepede orice principii de dragul banului, şi încă în numele unei pretinse morale creştine!

Scurtarea textului, renunţarea la unele personaje secundare, implicate în injustiţia comisă de societate faţă de Claire în urmă cu ani, estompează poate prea mult planul pedepsirii întregului angrenaj social-juridic, care trebuie să plătească pentru nedreptatea săvîrşită. Singură transformarea judecătorului de odinioară în lacheu (foarte bine plătit) al bătrînei doamne pare aproape o recompensă, chiar dacă nu dispare ideea că şi justiţia este la cheremul banului.

Remarcabil, contrastînd cu opacizarea socială ce se produce, este procesul de înţelegere şi de asumare a vinovăţiei de către III,Victor Rebengiuc parcurgîndu-l cu parcimonioasă expresivitate dramatică, într-un sensibil crescendo al acumulării şi concentrării lăuntrice. Mariana Mihuţ face plauzibilă mai ales condiţia anterioară a personajului Claire, fiind mai convingătoare în evocarea năzdrăvăniilor şi a clipelor de fericire de altădată, decît în implacabila decizie a „soartei" pe care o reprezintă doamna Zachanassian. Personajul pare prea puţin lucrat regizoral şi indecis în afirmarea dominantei sale caracterologice, de certă încărcătură simbolică.

De altfel, însemnările noastre au în vedere doar prima reprezentaţie cu public, nu şi premiera oficială a spectacolului; trebuie să spunem că am asistat mai mult la o coerentă însăilare a intenţiilor regizorale decît la o fluentă desfăşurare a lor, cu exuberanţa şi eclatanţa spectacolului teatral de referinţă. Sigur că putem aprecia, şi în acest caz, lipsa de ostentaţie, de acum proprie lui Felix Alexa, dar putem sesiza şi un soi de lipsă de pretenţii regizorale, capabilă să lase lucrurile să curgă aşa cum sînt sau cum le vin mai la îndemînă actorilor, fără a le cere – mai ales celor care interpretează celelalte roluri ale piesei – un minim efort de înnoire a mijloacelor de expresie. Şi de aici, poate, impresia de monotonie, întărită de lîncezeala unor scene şi lipsa de ritm a întregului. Contribuţii notabile au – şi vor avea cu siguranţă şi la premieră – Luminiţa Gheorghiu (soţia lui III), Paul Chiribuţă (Primarul) şi Constantin Drăgănescu (Valetul), sesizantă fiind şi apariţia Cristinei Buburuz (O femeie, O ziaristă).

Scenografia semnată de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar oferă un cadru posibil reprezentaţiei, fără a-i spori însă personalitatea. Pentru spectatorii avizaţi, intervin şi aici unele lucruri deja ştiute, văzute în alte spectacole, destul de recente. Cîte dintre observaţiile noastre vor mai fi valabile şi după premiera oficială a spectacolului rămîne de văzut.

VICTOR PARHON

COŞMARUL POSTREVOLUŢIONAR

SINUCIGAŞUL de Nikolai Erdman. Traducere de C.C. Buricea-Mlinarcic ● TEATRUL NAŢIONAL „VASILE ALECSANDRI" DIN IAŞI ● Data premierei: 12 iulie 1993 ● Regia: Mircea Marin ● Scenografia: Axenti Marfa ● Distribuţia: Ion Sapdaru (Semion Semionovici Podsekalnikov), Ruxandra Bucescu (Maria Lukianovna), Adina Popa (Serafima Ilinicina), Petru Ciubotaru (Alexandr Petrovici Kalabuşkin), Despina Marcu (Margarita Ivanovna), Liviu Manoliu (Aristarh Dominikovici Grand-Skubik), Teodor Corban (Egoruşka), Florin Mircea (Viktor Viktorovici), Dan Aciobăniţei (Părintele Elpidi), Gheorghe Marinca (Nikifor Arsentievici Pugaciov), Tatiana Ionesi (Cleopatra Maksimovna), Monica Bordeianu (Raisa Filipovna), Georgeta Păduraru (Zinka Padespan), Puşa Darie (Madame Sofie) şi studenţi ai Academiei de arte „G. Enescu" şi universităţii „M. Kogălniceanu".

„–... n-o să mai existe nici un om.

– Da' ce-o să existe? – Massele, massele şi iar massele, o massă imensă de masse".

Sînt replici emblematice, sintetizatoare pentru spectacolul lui Mircea Marin de la Naţionalul din Iaşi. Piesa, scrisă în 1928, reverberează contemporan.

Diagnosticul lucid al scriitorului asupra societăţii ruseşti de după revoluţia din octombrie – diagnostic pentru care a fost deportat în Siberia de Stalin – devine astăzi o oglindă demistificatoare pentru lumea românească post-revoluţionară.

Acuitatea satirică, radicalismul viziunii asupra naturii umane în condiţiile unui sistem totalitar confirmă aprecierea profetică a lui Meyerhold cînd textul i-a fost predat de dramaturg: „Linia strălucită a dramaturgiei ruse – Gogol, Suhovo-Kobîlin – îşi găseşte continuarea strălucită în creaţia lui N. Erdman".

Piesa (în traducerea lui C.C. Buricea-Mlinarcic) a cunoscut un mare succes de public şi de critică prin spectacolul Teatrului „Nottara" în regia tînărului Cornel Mihalache. Construită în jurul actorului Horaţiu Mălăele, reprezentaţia era radiografia crizei existenţiale a unui om simplu şi nevinovat, Semion Semionovici Podsekalnikov, confruntat dureros şi absurd cu o istorie alienată şi alienantă; coşmarul comunist, prin forţa comică şi interpretativă excepţională a lui Mălăele, căpăta o dimensiune tragică.

La Naţionalul ieşean, Mircea Marin încearcă să facă vivisecţia unei alte realităţi – coşmarul postrevoluţionar – printr-o bufonadă grotescă ce îl înglobează şi pe Podsekalnikov (interpretat de Ion Sapdaru), o figură mărunt-pedestră, manipulabilă, alături de celelalte personaje-marionete, ipostaze caricaturizate ale idealismului revoluţionar.

O massă de paraziţi, de impostori şi veleitari hrăpăreţi, leneşi, ignoranţi, vulgari şi perverşi invadează scena: pseudo-intelectuali, foşti activişti, artişti, jurnalişti, proletari, slujitori ai bisericii. Falşi opozanţi şi disidenţi de paradă se aliază ad-hoc ca să cîştige un loc onorabil în noua societate postrevoluţionară. Împingîndu-l cu cinism la sinucidere pe Podsekalnikov, vor să se „eroizeze". Intrînd în joc, chiar Semion Semionovici pare la un moment dat atras de perspectiva martirizării, care ar da un sens vieţii sale serbede şi anonime.

Un spaţiu dominat de o mască imensă, îngheţată şi neliniştitoare delimitează viermuiala buimacă a eroilor. Un semn al forţelor obscure care supraveghează personajele, le condamnă să trăiască într-un univers sordid.

Molohul se va anima în final, aruncîndu-i pe aceşti ciocli de ocazie, victime şi călăi prin complicitate, într-o casă de nebuni. Un final demonstrativ. Scenografia Marfei Axenti este un personaj în reprezentaţie şi un suport expresiv plastic pentru lectura regizorală alegorică a lui Mircea Marin.

Dacă spectacolul lui Cornel Mihalache de la „Nottara" era recitalul extraordinar al actorului Horaţiu Mălăele – Podsekalnikov, montarea ieşeană este gîndită ca o reprezentaţie a performanţelor în grup. Experimentata şi talentata trupă a Naţionalului din Iaşi, cu actori de relief din toate generaţiile, întruchipează un şir de măşti, repere ale unei lumi apuse cu tot sistemul său de semne, mode şi clişee, dar foarte actuală prin semnificaţii: Ion Sapdaru, Adina Popa, Ruxandra Bucescu, Petru Ciubotaru, Liviu Manoliu, Florin Mircea, Dan Aciobăniţei, Teodor Corban, Tatiana Ionesi, Despina Marcu, Gheorghe Marinca, Monica Bordeianu, Puşa Darie. Enumerarea în bloc a distribuţiei este impusă de spectacol în care – dincolo de portretizările caracterizante, elaborate cu acurateţe, conform sugestiilor regizorale – lipsesc totuşi acele nuanţări de adîncime, rafinamentul psihologic capabil să conducă şi la momente de strălucire, la mini-recitaluri într-un ansamblu omogen, condus cu mînă sigură de Mircea Marin. De altfel la premieră, spectacolul, coerent, participativ, urmărit cu interes deosebit de public, era totuşi amendabil prin ritmul trenant al unor secvenţe care oboseau receptarea. Era util (prin cîteva repetiţii susţinute) ca fluxul narativ, continuitatea epică să fi fost dinamizate şi de o perspectivă în contrapunct mai marcată. Acest fapt ar fi amplificat atît dimensiunea ideatică – remarcabilă – a spectacolului, cît şi pe cea emoţională şi comică.

[redacted] LUDMILA PATLANJOGLU

NEPOTRIVIRE DE TEMPERAMENT

ANGAJARE DE CLOVN de Matei Vişniec ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data premierei: 6 decembrie 1992 ● Regia: Ştefan Iordănescu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Muzica: Ildiko Fogarassy Iordănescu ● Distribuţia: Ion Văran (Filippo), Ion Costea (Peppino), Dan Antoci (Niccolo).

Matei Vişniec este unul dintre puţinii autori (încă) tineri care, îmbrăcîndu-şi gîndurile în haina nouă-veche a absurdului, scriu totuşi un teatru întemeiat pe verificatele calităţi ale dramaturgiei „tradiţionale" – tramă solidă, caractere coerente, „morală" inteligibilă. Poate tocmai din acest motiv, spectacolele importante cu piesele lui (spectacole semnate, cele mai multe, de Nicolae Scarlat) au fost acelea care nu au încercat să oculteze amintitele caracteristici, punîndu-le, dimpotrivă, în evidenţă.

Inventiv (chiar prea inventiv, uneori) şi mereu preocupat să descopere „faţa nevăzută" a textelor pe care le montează (chiar desfigurîndu-le, uneori), Ştefan Iordănescu nu mi se pare a fi regizorul cel mai potrivit, din punct de vedere temperamental, pentru acest tip de dramaturgie, reciproca fiind la fel de valabilă. Spectacolul său arădean cu **Angajare de clovn**, cea mai „clasicizantă", probabil, dintre piesele lui Vişniec, o demonstrează.

Pînă la un punct, parabola celor trei cabotini care concurează pentru unicul post de „clovn bătrîn" e citită scenic cursiv şi clar; fără fantezie excesivă, dar şi fără accidente de gust. Registrul se schimbă

Ion Costea, Dan Antoci şi Ion Văran în Angajare clovn

însă brusc din momentul în care pe scena pînă atunci complet goală apare o plasă de circ, iar personajele, cu feţele acum grimate, arborează costumaţia acreditată (esenţială şi elegantă, ca de obicei, scenografia lui Doru Păcurar). Motivată, la nivelul replicii, de „numerele" prin care cei trei încearcă să-şi dovedească unul altuia bravura încă existentă, răsturnarea contrazice logica mai profundă a textului, ce mizează tocmai pe tensiunea aşteptării inutile într-un spaţiu închis, mereu egal sieşi. În suită, moartea lui Peppino în reţeaua suspendată – moment final, frumos ca imagine, cum mai sînt şi multe altele în spectacol – lipseşte piesa de semnificaţiile sale meditative mai ample, colorînd-o în nuanţele unui melodramatism de circumstanţă.

Îndrumată – sau mergînd singură – pe aceeaşi linie, interpretarea actoriceasca suferă, în plus, de serioase denivelări. În rolul cel mai „gras", Dan Antoci supralicitează, lungind cuvintele şi tărăgănînd mişcările, senilitatea hazoasă a personajului; de unde, căderi de ritm. Dimpotrivă, Ion Văran joacă precipitat şi neglijent, parcă „pe deasupra". Ion Costea apare corect, măsurat, dar fără aplomb.

Trebuie spus că reprezentaţia, prima după vacanţă, înainte de deschiderea stagiunii, s-a desfăşurat în condiţii nu tocmai fireşti, adică fără public „obişnuit; a fost ceea ce se cheamă „o vizionare". Asta a influenţat, fără îndoială, dispoziţia actorilor. Nu-l mai puţin adevărat însă că asemenea reacţii umorale n-ar strica să rămînă străine unor profesionişti veritabili.

A.G.

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

SOS ONIRIC INDIGEST

CIOCANUL de Gil Pidoux. Traducere: Octavia Buhociu ● **TEATRUL „MIHAI EMINESCU"** DIN BOTOŞANI ● Data premierei: 24 aprilie 1993 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Petru Vutcareu ● Scenografia: Carmen Stănescu ● Coregrafia: Angela Doni ● Distribuţia: Marius Rogojinschi (Bagout), Orodel Olaru (Robert Alfred Moos), Florita Rusu (Magdalena), Ana Maria Bernicu, Marius Avatamaniţei (Personajele din vis).

S-ar putea să am eu idei ultra-retrograde, însă vestea că la Botoşani urma să aibă loc premiera absolută a piesei unui dramaturg elveţian, care nu era nici Dürrenmatt, nici Frisch, mi-a dat, de la început, fiori. Şi nu de fericire. Prea am văzut după revoluţie multe însăilări submediocre importate „de dincolo", uneori cu „creator" cu tot, pentru ca o astfel de ştire să nu mi se pară de rău augur. N-am nici o îndoială că Gil Pidoux, prezentat elogios, în programul spectacolului botoşănean, drept „important animator al vieţii culturale romande", „actor, regizor, scenograf, poet, dramaturg, pictor, prozator", e o persoană cît se poate de stimabilă. Pe de altă parte, iar n-am nici o îndoială că producţia sa intitulată Ciocanul nu se va mai bucura de atenţia vreunui alt teatru, fie el din ţara autorului (destul de săracă în teatre, de altfel) ori de aiurea. Asta, pentru că numitul text povesteşte monoton şi cu inutilă insistenţă necazurile unui bărbat abandonat de nevastă şi obsedat de „trădătoarea" pe care, s-ar părea, pînă la urmă a ucis-o, fapte relatate apoi de insul respectiv unui vagabond întîlnit accidental. Fabula ca atare fiind destul de subţire şi de banală, a fost gătită într-un sos senzualist-oniric – foarte indigest –, specialitate de acum vreun deceniu a bucătăriei literare franţuzeşti (care, e drept, a dat şi produse superioare acestuia). Ca şi cum toate astea n-ar fi fost de ajuns, traducerea e atît de bolovănoasă încît te aştepţi în orice clipă ca unul sau altul dintre actori să se poticnească, înecat în topica inextricabilă a replicilor.

Că nu se întîmplă aşa ceva, este meritul devotamentului profesional, demn de o cauză mai bună, al protagoniştilor Orodel Olaru (soţul asasin) şi Marius Rogojinschi (vagabondul cumsecade); ceilalţi componenţi ai distribuţiei nu au decît contribuţii mimice şi coregrafice.

Iar faptul că spectacolul realizat de sensibilul regizor basarabean Petru Vutcareu şi de înzestrata scenografă Carmen Stănescu, de puţină vreme absolventă, se prezintă în sine, ca lucrare independentă de text, cît se poate de onorabil, este meritul conştiinciozităţii lor, pe care aş fi preferat să o văd manifestîndu-se în refuzul de a „trata" asemenea întocmiri precare.

Mă întreb dacă merituoşii noştri botoşăneni s-au ales măcar cu un turneu în Elveţia...

A.G.

COMEDIE AMARĂ PE UN TEXT DULCEAG

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

HOŢUL CINSTIT de Valeriu Butulescu ● **TEATRUL DRAMATIC „ION D. SÎRBU"** DIN PETROŞANI ● Data premierei: 8 aprilie 1993 ● Regia: Rodica Băiţan ● Scenografia: Elena Buzdugan ● Distribuţia: Florin Plaur (Bătrînul), Francisca Chorobea (Bătrîna), Mihai Clita (Hoţul), Mirela Cioabă, Rodica Cernescu (Vecina), Rozmarin Delica (Dulapul, Sergentul), Radu Jurj (Controlorul), Alexandru Codreanu (Inspectorul).

Asemenea altor teatre, şi Teatrul „minerilor" (?) a recurs la includerea în repertoriu a unei piese a... tranziţiei nesfîrşite la economia de piaţă. Considerentele care au făcut ca piesa lui Valeriu Butulescu (mai cunoscut ca deputat FSN decît ca dramaturg) să vadă lumina rampei ar fi mai multe. Între ele, şi amiciţia pe care directorul Dumitru Velea i-o poartă proaspătului dramaturg. S-ar părea că pînă la urmă şi „cîrmuitorul" instituţiei petroşănene şi-a dat seama că un regizor e necesar, drept

pentru care a invitat-o pe tînăra Rodica Băiţan.

Subiectul piesei insistă pe pauperizarea în aşa hal a categoriilor „dezavantajate" de tranziţie, încît nici hoţii nu mai au ce fura. Autorul Valeriu Butulescu ne avertizează că avem în faţă o comedie amară, practic drama **hoţului** din ziua de azi. „Victimele" sînt doi pensionari care ronţăie pîine uscată şi covrigi. Bătrînul lui Florin Plaur cade în păcatul de a juca cu publicul, căruia îi explică moralizator subtextele. Am regăsit astfel o meteahnă mai veche a, de altfel, stimabilului actor. Nefericirea vine mai ales din distribuirea actriţei Francisca Chorobea în rolul bătrînei. Realitatea e că regizoarea nici nu avea variante, dată fiind subţirimea trupei. Teatrul nu mai are nici o actriţă în vîrstă, aşa că Francisca Chorobea a fost nevoită să facă o compoziţie. Nici machiajul şi nici îngroşarea vocii n-o fac credibilă, chiar dacă rolul permite şi o oarecare parodiere. Excelent s-a dovedit, în Hoţul, Mihai Clita. I-am remarcat revenirea poftei de joc, umorul care dublează replica şi, nu în cele din urmă, constanţa pe tot parcursul spectacolului. Sergentul interpretat de Rozmarin Delica e copia fidelă a poliţistului nătîng, cu idei fixe şi creier puţin. Hainele îi vin ca turnate. De fapt actorul a dobîndit şi suficientă rutină în astfel de roluri, lui revenindu-i şi cu alte prilejuri onoarea să întruchipeze „omul legii". Un caz aparte îl constituie actriţa Naţionalului craiovean, Mirela Cioabă. Mulţumită turneelor în lanţ efectuate cu spectacolele Craiovei prin lume, drumul Petroşaniului îl face, în mod firesc, mai rar. Dublura e graţioasa Rodica Cernescu, aceasta dovedind pe lîngă calităţi fizice, şi posibilităţi interpretative reale. Vecina e fîşneaţă şi acaparatoare, languroasă ori „reflexivă". Radu Jurj şi Alexandru Codreanu sînt prezenţe episodice, care salvează monotonia, cu sau fără pantofi Gregorio Rizzo.

Valeriu Butulescu mizează şi pe o infuzie de aforisme, reuşite în genere. Scriitura piesei e însă inegală, lucru ce i-a scăpat probabil din vedere regizoarei Rodica Băiţan.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

JOCUL DE-A PRESA

ULTIMA ORĂ de Mihail Sebastian ● Data premierei: 20 septembrie 1993 ● Adaptarea pentru televiziune şi regia artistică: Dinu Cernescu ● Decorurile: arh. Gheorghe Constantin ● Costume: Elena Timonu ● Imaginea: George Grigorescu ● Redactor: Ioana Prodan ● Distribuţia: George Constantin (Grigore Bucşan), Traian Stănescu (Alexandru Andronic), Sebastian Papaiani (I.D. Borcea), Ioan Chelaru (Ştefănescu), Mihai Dinvale (Voicu), Geo Costiniu (Pompilian), Eusebiu Ştefănescu (Brănescu), Theodor Danetti (Agopian), Ilinca Goia (Magda Minu), Ica Matache (Ana), Mihaela Juvara (Domnişoara Werner).

Probabil că pe Mihail Sebastian îl urmăreşte ironia destinului! Printr-o coincidenţă (voită sau întîmplătoare?!), spectacolul menit să inaugureze noua stagiune de teatru tv a fost programat la nici un ceas de la ediţia emisiunii „Veniţi cu noi..." ce avea ca temă „Presa – a patra putere în stat?"

După ce ani de zile, începînd din 25 ianuarie 1946 – data premierei absolute –, **Ultima oră** a fost considerată „cea mai virulentă demascare a presei burgheze în funcţiunea ei de instrument al marelui capital exploatator, şi un bun început pe linia cercetării critice exacte a poziţiei şi soartei intelectualului în societatea burgheză" (Radu Popescu), comedia îşi redobîndeşte brusc adevăratele virtuţi nu neapărat „demascatoare", ci pur şi simplu „constatative" prin această juxtapunere cu realitatea „în direct". Culmea este că eticheta de „teatru al evaziunii lirice" s-ar potrivi mult mai bine emisiunii pe viu, care a reunit potentaţii actuali ai principalelor publicaţii de mare tiraj, angajaţi într-un veritabil joc fictiv „de-a presa", în vreme ce piesa cîştigă în realism, chit că montarea „la zi" nu e defel perfectă, iar găselniţa finală cu implicarea unui autentic crainic tvr a făcut succesul altui spectacol. Dar stîngăciile mizanscenei (surprinzătoare la un maestru ca Dinu Cernescu!) s-au estompat pe lîngă hazul involuntar al serii. Tot ceea ce liderii de opinie ai economiei de piaţă negau **a fi**, apărea confirmat în plan fabulatoriu, cu forţa de netăgăduit a veridicităţii artistice, mult mai convingătoare decît bîlbele condeierilor sau finanţiştilor, neaşteptat de puţin abilitaţi în persuasiunea la „scenă deschisă".

Mult clamata „inocenţă" a ziariştilor primea o virulentă replică de la cele cîteva pitoreşti personaje (somnorosul Voicu, flegmaticul Ştefănescu, descurcăreţul Pompilian, cabotinul Borcea) – gazetari de scandal prin excelenţă, defel încrezători în „prestigiul" şi „ecoul" cuvîntului tipărit, ahtiaţi după indiferent ce „ştire de senzaţie" care să capteze atenţia cititorului, preocupaţi de mici învîrteli, dezgustaţi totodată de meseria practicată din rutină şi din lipsa altor modalităţi de subzistenţă. Inerţia ce menţine în viaţă publicaţia înglodată în datorii provine dintr-un mister care, treptat, se dezleagă, pe măsură ce conflictul îşi află deznodămîntul în interdependenţa (negată cu fermitate frumos „pozată" pe programul doi!) dintre presă (a n-a putere în stat!) şi magnaţii economiei. O lume fin ironizată de dramaturg.

Cum farsa nu o mai pune în scenă scriitorul, ci o joacă realitatea, fervoarea comică se extinde şi asupra lumii universitare, reprezentată de un robotizat conferenţiar opac, înmormîntat în propriile studii şi avînd un auditoriu limitat la doi-trei studenţi (dintre care unul e chiar eroina – îndrăgostită fără voie!) şi propria menajeră.

Semnul egalităţii uniformizează în mod „democratic" mediile. Mecanismul afacerilor şi al şantajelor – cu rechini industriali care înalţă şi scufundă miniştri de doi bani, suprimă sau subvenţionează ziare pretins independente – funcţionează dincolo de timp, în prezent, demonstrînd că nu e cu putinţă să trăieşti în societate şi să fii **liber** faţă de ea.

Suflul parodic instituit ad-hoc a fost în folosul interpreţilor. Cu toate că George Constantin, probabil, nu îşi propusese să-şi revizuiască în acest fel rolul din urmă cu aproape 20 de ani şi, cu atît mai puţin, să se raporteze la creaţia princeps a lui Ion Finteşteanu. Traian Stănescu nu s-a gîndit, cu siguranţă, să intre în competiţie cu strălucitii interpreţi anteriori, Marin Moraru sau Costache Antoniu. Aşa cum nici Sebastian Papaiani nu poate fi bănuit că ar fi vrut să caricaturizeze viziunea gangsterească aplicată cîndva personajului de Ştefan Iordache, care-i urma distinsului Niki Atanasiu.

La graniţa dintre imponderabilele personaje visătoare ale dramaturgului şi supraponderalii eroi terre-à-terre, Magda Minu i-a acordat tinerei actriţe Ilinca Goia avantaje de vioara întîi în reprezentaţie: unică prezenţă feminină, cînd fată ingenuă, cînd femeie de acţiune. Actriţa forţează însă nota sentimental-voluntară, dezechilibrîndu-şi prestaţia şi din cauza unei necomunicări cu partenerii, fapt ce văduveşte personajul de inefabila-i candoare, iar spectacolul, de speranţa în existenţa Inocenţei, fie ea şi... „întreprinzătoare".

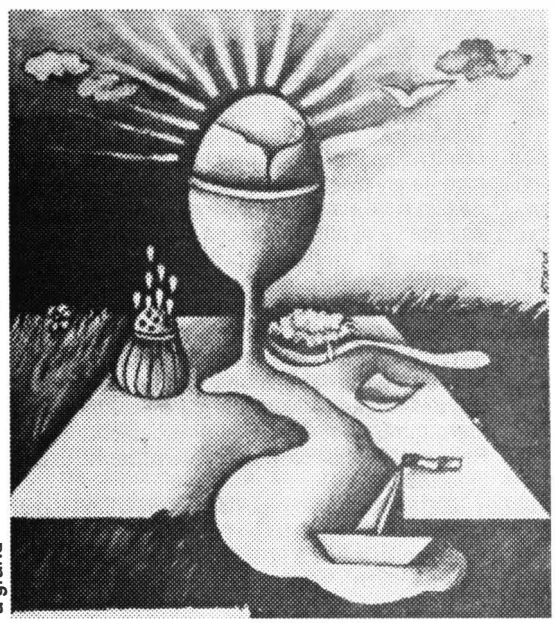
IRINA COROIU

PRAG DE VIITOR

Ar fi interesant de ştiut care este, în această toamnă a lui '93, cota de audienţă a teatrului radiofonic. Cum nu am date exacte în această direcţie şi cum aproximările mă înfricoşează în cel mai înalt grad, întrebarea îşi asumă de la bun început dreptul de a fi pur retorică. Dar şi dreptul de a ne pune pe gînduri şi de a ne obliga, în consecinţă, la un punct de vedere. Mai ales acum, cînd teatrul radiofonic se pregăteşte să păşească spre vîrsta a treia. Sau, mai precis, pentru a evita orice ambiguitate declanşată de contaminări metaforice, spre al treilea moment al istoriei sale. Constatarea poate să pară cel puţin curioasă pentru cei care consideră că radiofonia teatrală a avut două etape, izolate de un prag eminamente tehnic: cea din 1928 pînă spre 1950, etapa transmisiilor în direct şi, după 1950 pînă azi, cea a înregistrărilor. Numai că, pentru a respecta complexitatea fenomenului analizat aici, fenomen în care, desigur, componenta tehnică are o sesizabilă pondere, fără a deveni, însă, nici o clipă o notă unică, ci doar o notă cu precădere, există motive să se vorbească şi despre o nouă etapă, prefigurată de prezentul de după 1990. Iar aceste motive sînt legate nu numai de noile accente ale politicii repertoriale, cît, mai ales, de noua condiţie a publicului, a ascultătorului.

Niciodată în istoria radiofoniei româneşti, el nu a avut la dispoziţie o ofertă de o asemenea dimensiune ca aceea de acum, şi cînd spun acum, mă refer cu deosebire la anul 1993, deşi semne ale lărgirii „pieţei", deci ale descreşterii puterii absolute a postului ce emite din strada General Berthelot, apăruseră cu trei ani în urmă. Un nou echilibru de forţe, deci, obligînd postul Bucureşti să-şi reevalueze decizia teatrală atît la nivelul repertoriului cît şi la cel al orarului, al mecanismului ce reglează succesiunea premierelor şi a reluărilor, ca şi locul transmisiilor în direct. Mi se va replica: înmulţirea posturilor de radio este un proces caracteristic doar marilor aglomerări urbane. Răspund: deocamdată. Pentru că nu numai prin declaraţii teoretice, ci şi prin acţiuni practice, conducătorii noilor staţii de emisie par decişi să anihileze imperialismul postului naţional. Mi se va replica: puţini dintre noii sosiţi în peisajul radiofonic se preocupă să monteze şi să difuzeze un spectacol teatral. Răspund: deocamdată.

Cînd cu toţii, realizatori şi ascultători, vor ajunge la convingerea că uniformitatea stilistică şi repertorială poate deveni, la început discret, apoi făţiş, o frînă în calea mult doritei audienţe, (re)descoperirea unei adevărate mine de aur cum este radiofonia teatrală se va impune de la sine. Mai mult, va apărea ca o reală şansă. Căci ea a fost una dintre puţinele rubrici ale postului Bucureşti care au rămas neclătinate de timp şi timpuri, ocupînd constant, de-a lungul a peste şase decenii, unul dintre primele locuri în topul preferinţelor publicului de toate vîrstele şi profesiile. Caz atît de rar de consens. Apoi, ea a fost şi este o elocventă oglindă a mentalităţii şi realităţii culturale româneşti. S-a impus, de asemenea, prin elasticitatea ritmului de muncă şi prin perseverenţă, ajungînd la performanţe de invidiat: după 1948, în următorii 40 de ani, peste 2 500 de premiere şi un spaţiu radiofonic de cca. 89 de minute pe zi. O zestre impresionantă. În sfîrşit, e greu de echivalat prin calificative acţiunea benefică exercitată de radiofonia teatrală întru formarea, educarea, perfecţionarea, cizelarea gustului a generaţii şi generaţii de ascultători răspîndiţi în cătune, sate, localităţi mici, mijlocii şi mari. De la radio au aflat, astfel, cei mai mulţi dintre ei ce este teatrul, radioul i-a făcut să-l iubească şi să se îndrepte spre sala de spectacol în deplină cunoştinţă de cauză. Evoc, nu întîmplător, toate aceste merite ale postului naţional în slujba teatrului. Ele sînt un model pentru tinerele posturi particulare ce răsar cu viteză în mai toate zonele ţării. Totodată, acest incontestabil atu pe care cei de la Radio Bucureşti îl deţin se cuvine a fi adaptat cu luciditate la noile circumstanţe, dominate de febra concurenţială şi de maxima mobilitate a opţiunilor publicului.



a grand

Nu ar fi pentru întîia oară cînd strategii acestui domeniu au de luat decizii vizînd şi detaliul, şi structura de ansamblu a programului. Aşa că nu ne rămîne decît să evocăm emoţionanta tradiţie, născută în chiar vara lui 1929, cînd problemele teatrului radiofonic se discutau într-o reuniune prezidată de Dimitrie Gusti şi reunind în jurul mesei, printre alţii, pe Tudor Vianu, Al. Brătescu-Voineşti, Em. Bucuţa, Constantin Brăiloiu, Mihail Jora, H. Blazian. Deşi de la inaugurarea Postului Bucureşti trecuseră doar şapte luni, timp în care experienţa acumulată nu avea cum fi decît relativ firavă, H. Blazian abordează fără nici o urmă de trac subiectul, formulînd analize şi aprecieri în care consonanţa dintre fineţe şi spiritul geometriei este remarcabilă. Citite azi, rîndurile de atunci sînt de o extraordinară actualitate: „Teatrul radiofonic e o formă dramatică cu totul nouă şi înaintată, cu legi încă neprecizate şi făgăduitoare de interesante surprize. Piesele destinate să fie jucate în studio trebuie special întocmite şi adaptate, căci deosebirea dintre scena invizibilă şi cea reală a teatrului – unde masca, gestul, efectele optice şi contactul direct cu publicul ajută foarte mult pe actor – constă tocmai în faptul că la radio contactul spiritual necesar între executanţi şi public trebuie stabilit pe o cale cu totul interioară şi mult mai subtilă. (...) Ochiul interior, concentrarea lăuntrică a dobîndit astfel un loc dominant în audiţiile radiofonice. (...) Fireşte, nu vom avea nici joc de lumini, nici graţia figurilor fardate; dar ne vom putea îndrăgi de un glas, dacă, aşa cum e logic, dicţiunea se va perfecţiona tot mai mult spre muzică sufletească, înlocuind şi mişcarea trupului, şi frumuseţea chipului". Aşadar, radiofonia teatrală şi mirajul muzicii sufleteşti.

Profesionalismul, curajul începătorilor, trainica lor devoţiune au făcut ca viitorul teatrului radiofonic să fie asigurat. Cum acest viitor a devenit între timp prezent, rămîne ca asemenea asigurări să fie înnoite.

ANTOANETA TĂNĂSESCU

GHETOUL LA

ARGUMENT

Invitaţia Fundaţiei „Teatrul XXI" la dezbaterea despre spectacolul **Ghetou**, realizat după piesa lui J. Sobol de regizorul Victor Ioan Frunză la Teatrul Naţional din Bucureşti, se adresa tuturor: publicului, criticilor, creatorilor. A fost din toate cîte puţin. Dar ceea ce a contat a fost prezenţa celor care aveau într-adevăr ceva de spus. Discuţia s-a menţinut tot timpul la obiect, analizînd cu pasiune şi cu pertinenţă relaţia text-public, descifrînd motivele pentru care piesa este atît de controversată în Israel, ţara de origine a autorului, şi atît de jucată în lumea largă. S-a dovedit încă o dată cît de greu sînt de despărţit – fie şi pentru uz didactic – problemele de formă şi cele de fond ale artei spectacolului. Situarea în istorie, organizarea metaforică sînt mereu percepute prin trupul şi vocea actorului ca o realitate a zilei de azi, uneori atît de insuportabilă încît nu se doreşte nici cunoaşterea ei.

La dezbaterea condusă de preşedintele Fundaţiei „Teatrul XXI", dramaturgul Dumitru Solomon, redactor-şef al revistei „Teatrul azi", au vorbit directorul Teatrului Naţional, regizorul Andrei Şerban, publicistul Victor Bîrlădeanu, dramaturgul Radu F. Alexandru, scriitoarea Felicia Marinca, criticii de teatru Cristina Dumitrescu, Valentin Silvestru, Alice Georgescu, un spectator venit din Israel, o spectatoare din Grecia şi cîţiva dintre realizatorii spectacolului bucureştean: regizorul Victor Ioan Frunză, compozitoarea Dorina Crişan-Rusu, actorii Ilinca Tomoroveanu, Maia Morgenstern, Bogdan Muşatescu, Constantin Dinulescu, Alexandru Bindea.

Am selectat, nu în ultimul rînd în funcţie de calitatea înregistrării, cîteva dintre opiniile autorilor spectacolului, cu convingerea că ele prezintă interes pentru cei care au văzut spectacolul, iar pentru cei care nu l-au văzut, pot fi o chemare. Intervenţia lui Victor Ioan Frunză este de fapt un răspuns la opinia spectatorului israelian care considera că Holocaustul este o temă prea tragică pentru a putea fi reprezentată, că arta trebuie să se oprească în faţa ororii.

Victor Ioan Frunză: S-a pus întrebarea dacă avem dreptul sau nu să punem în scenă, să facem teatru pe tema Holocaustului. Noi avem dreptul să facem orice pe scenă şi să vorbim despre orice. Numai activiştii de partid ne spuneau despre cine să vorbim şi despre cine nu. Aşa că noi avem voie să spunem de pe scenă adevărurile pe care le considerăm necesare, e un drept pe care l-am cîştigat scăpînd de opresiune. Important pentru mine este felul în care vorbim. Nenorocirea, tragedia nu se instituie într-un domeniu supranatural. De multe ori ea se petrece într-un mediu domestic: îţi bate cineva la uşă şi tragedia ţi-a intrat în casă. Noi nu trebuie să avem impresia că aceste fapte groaznice au fost însoţite de preludii cosmice, de mari ameninţări sau mai ştiu eu ce. În faze de aparentă normalitate s-au putut petrece nişte crime îngrozitoare.

Ipostazele schematice în care sînt prezentaţi în general ofiţerii germani nu evaluează de fapt fondul tragediei. Ei nu **aveau o singură dimensiune, urîtul şi răutatea se exprimau într-un adevăr al** vieţii. Această realitate trebuie găsită şi echipa noastră şi-a propus s-o găsească şi s-o problematizeze. Chiar dacă greşim, aceste lucruri trebuie înfăţişate pe scenă. După părerea mea, lumea de astăzi este bolnavă pentru că nu problematizează, fuge de anumite lucruri greu de conceput. Se pun nişte ştampile – „perioada de tristă amintire" – şi atît. Împreună cu întreaga echipă am dorit să problematizăm dimensiunea tragică a unui fapt istoric adevărat. Dacă actorii, aşa cum se spune aici, şi eu sînt de acord, au realizat nişte lucruri bune, s-a întîmplat pentru că au vrut să dea o dimensiune omenească acestei tragedii. Nu erau nişte eroi în stare pură, aveau o viaţă, sînt oameni. Performanţa artistică vine din identificarea firescului tragediei.

Mie mi se pare important pentru un regizor nu numai că face spectacolul, ci şi felul cum îşi exprimă vocaţia prin actorii cu care lucrează. Mi se pare important că **Maia Morgenstern realizează un rol folosind cu totul alte mijloace decît cele** folosite pînă acum, că Sandu Bindea sau Mircea Rusu izbutesc. Inteligenţa creativă a acestor trei artişti a conferit o pecete sensibilă unor caractere deosebit de dificile. Vorbesc despre ei, pentru că actorii consacraţi din spectacol, Ilinca Tomoroveanu, Constantin Dinulescu, Bogdan Muşatescu, Mircea Diaconu, aveau o anumită abilitate. Cei trei pe care i-am pomenit la început fac un pas enorm, iniţiativa creatoare le aparţine în spectacol şi cred că acest lucru se vede. Eu n-am făcut decît să dau cîteva jaloane.

În legătură cu lungimile spectacolului: încerc să înţeleg reproşurile, dar nu pot să le accept. Încerc să fac nişte corecturi. E o problemă care nu ţine de sfera teatrală: condiţiile incomode de vizionare.

Aş vrea să vorbesc în încheiere despre oamenii care nu se văd, despre autoarea partiturii muzicale şi salut această personalitate care se va dezvolta. Vreau să vorbesc de asemenea despre coregrafie,

Ilinca Tomoroveanu şi Mircea Diaconu

şi nu o fac din complezenţă, coregrafa nu s-a limitat doar la „sectorul" ei, ci s-a ocupat şi de pregătirea fizică a trupei, ceea ce a fost salutar. Acest spectacol n-ar fi putut avea loc fără şeful regizoratului şi toţi colaboratorii tehnici ai echipei.

Ilinca Tomoroveanu: Aş vrea să spun de ce am fost eu interesată să joc în acest spectacol. Cînd am primit textul, l-am citit, ca toţi actorii, în diagonală şi am văzut că n-am decît scena de la finalul actului, cu Mircea Diaconu, şi micul monolog de la sfîrşit, plus o prezentare a personajului. Deci „două vorbe şi un brînci". Citind piesa, am înţeles că Holocaustul este o tragedie în istoria acestui secol, dar eu cred că piesa este mult mai mult decît oglindirea acestui moment cumplit. Să nu uităm că Holocaustul a fost expresia nazismului, dar holocaust şi ghetouri şi, mai ales, ghetouri spirituale, cum se spune în piesă, au fost şi comunismul şi toate dictaturile. Discutînd cu Victor Frunză despre rol şi despre piesă, mi-am dat seama că merită; că merită şi din punct de vedere al spectacolului, că merită şi pentru mine personal să fac acest efort. Şi dacă rolul meu există – pentru că nu exista –, trebuie să-i mulţumesc în primul rînd lui Victor Frunză care mi-a creat acest univers. Trebuie să vă spun că aşa cum am fost fericită şi i-am mulţumit lui Andrei Şerban pentru rolul din **Trilogie**, sînt la fel de fericită şi-i mulţumesc lui Victor Frunză pentru rolul din **Ghetou.**

Bogdan Muşatescu: S-a muncit greu şi dur la acest spectacol. Ascultînd ceea ce s-a spus aici, cred că, undeva, noi n-am reuşit: acolo unde ne adresăm conştiinţelor individuale, cînd formulăm întrebările pe care fiecare trebuie să şi le pună, indiferent dacă a trecut prin situaţii-limită sau nu. Ce facem? Cui dăm insulină şi cui nu-i dăm, cui îi dăm dreptul să trăiască şi pe cine lăsăm să moară? Soluţiile omeneşti sînt variate, chiar într-un univers limitat. Kittel, acest tînăr german, a fost educat ca să fie învingător. Şi a şi fost. Gîndiţi-vă ce se putea petrece în capul unui puşti de douăzeci de ani, care conducea un lagăr, care putea să facă ce dorea fără să dea socoteală nimănui. Kittel este motivat în toate acţiunile lui. Tot aşa cum cei din ghetou nu sînt toţi victime: unii fac cotrabandă, alţii fură de la gura semenilor lor. Întrebarea este: cine greşeşte? Gens, care vrea să salveze valoarea, cultura? Kruk, care şi-a dat demisia din partidul comunist din cauza evreilor din partidul comunist care şi-au bătut joc de religie, de datină? Acestea sînt problemele la care ne-am gîndit. Eu m-am tot întrebat cum m-aş fi comportat dacă, ştiind un secret, aş fi fost arestat de Securitate şi obligat prin diverse mijloace să-l dezvălui. Poate mi-ar fi fost frică, poate că n-aş fi rezistat. Asta am vrut să arătăm: că oamenii din această piesă sînt oameni din carne şi sînge, cu slăbiciuni; adică sînt, în primul rînd, oameni. Vinovaţi, unii mai puţin, alţii mai mult. În fiecare personaj există două-trei persoane. M-am tot gîndit de ce autorul îl lasă pe personajul meu să trăiască. Şi am ajuns la concluzia că o face ca să-l pedepsească, să poarte povara micii lui laşităţi.

Întrebarea de conştiinţă este: ce atitudine trebuie să luăm, azi, aici?

Constantin Dinulescu: Aş vrea să vorbesc despre interacţiunea dintre noi, actorii, textul lui Sobol şi regizorul Victor Ioan Frunză. I-am admirat tactul şi capacitatea de a conduce un colectiv atît de mare, am apreciat delicateţea cu care ne-a condus, fără să ne lase impresia că ne conduce. Şi ne-am simţit bine: ne provoca, ne arunca subiectul de meditaţie, de lucru şi nu mai intervenea decît atunci cînd simţea că părăsim intenţiile lui. Mi-a plăcut textul, pentru că e scris foarte omeneşte, demitizează şi arată eroii la dimensiunea lor umană, credibilă.

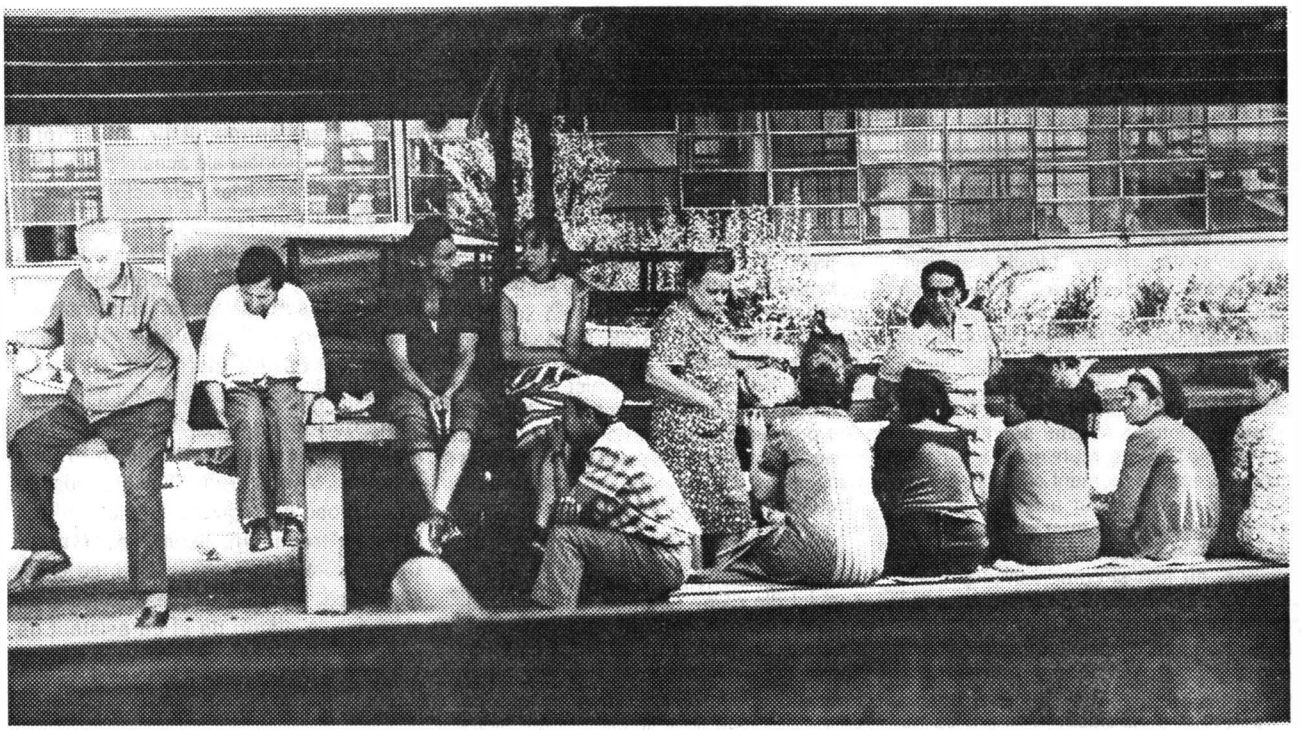
Al doilea lucru pe care aş vrea să-l spun e că eu am cunoscut pe unul dintre posibilele personaje ale acestei piese. S-a numit Mauriciu Sekler. Era actor şi regizor la Teatrul Evreiesc şi a fost unul din componenţii trupei de la Vilna. A venit în România la începutul războiului şi, prin prietenia şi solidaritatea lui Ion Manolescu – care ştia că e un mare actor şi un mare regizor şi care a intervenit, fără să-l cunoască personal, pentru a nu fi trimis în Transnistria –, a ajuns la Bucureşti. Această prietenie şi omenie a breslei noastre... Am avut privilegiul şi bucuria să-l cunosc pe regizorul Sekler: a pus primul Brecht în România, **Mutter Courage**, cu Margareta Baciu, cu Gilda Marinescu. Şi am avut şansa să joc şi eu şi să mă ia alături de el ca asistent de regie. Acest om extraordinar, care trecuse prin toate aceste suferinţe, în ciuda vîrstei înaintate la care l-am cunoscut eu, avea o bucurie de a trăi şi o tinereţe sufletească incredibile.

Cred că acesta e aspectul pe care piesa îl pune în discuţie: că oamenii s-au refugiat în artă nu pentru ca să-şi salveze viaţa, ci pentru ca să-şi salveze sufletul – cu speranţa că ăsta nu e preţul supravieţuirii biologice, ci al supravieţuirii sufleteşti. Asta l-a păstrat, cred eu, pe Mauriciu Sekler tînăr la optzeci şi ceva de ani. Şi asta cred eu că dă valoare umană spectacolului lui Victor Ioan Frunză.

A consemnat

[redacted] MAGDALENA BOIANGIU

Constantin Dinulescu



Adriana Bittel

ÎNTOARCEREA, CÎND VENITUL NU PERMITE PLECATUL

La noi nu există un echivalent concis pentru la **rentrée**, poate şi pentru că instituţia vacanţei a apărut tîrziu, muncile şi zilele succedîndu-se pentru cei mai mulţi neîntrerupt. Momentul acesta al întoarcerii generale la muncă, după presupuse vilegiaturi, al deschiderii anului şcolar şi universitar, al stagiunii de spectacole, al schimbării garderobei – amestec de regret după libertăţile estivale şi de bucurie inaugurală – e psihologic la fel de important ca şi Anul Nou, deşi mai puţin festiv. Deschiderea din septembrie se leagă şi ea, teoretic, de speranţă, de disponibilitate la nou, de împrospătată plăcere de viaţă.

Dar ca să te întorci trebuie să fi fost plecat şi ca să-ţi reiei cu oarece poftă ocupaţiile cotidiene, trebuie să le fi întrerupt. Or, cum celor mai mulţi venitul nu ne permite plecatul, zilele de „odihnă legală" au fost folosite pentru iniţiere în arta zugrăvirii şi vopsirii apartamentului, pentru reparat şi curăţat obiectele din el, pentru recondiţionat hainele „învechite natural" (la modă printre tinerii contestatari ai societăţii de consum unde blugii tociţi şi rupţi costă mai mult decît cei noi) – şi alte loisir-uri mizerabile care te fac să priveşti vara ca o petrecere la care n-ai fost poftit. Deci, neputînd să pui în paranteze, oricît de apropiate, stressul, anotimpurile se diferenţiază doar prin cumul de griji şi necazuri specifice, adică perspectiva ca lipsei de apă să i se adauge lipsa căldurii, chitanţei de lumină, care ne-a lăsat buimăciţi, cea a întreţinerii cît o chenzină şi renunţărilor la unele, alte renunţări forţate.

Nervii mereu întinşi pe curba urcătoare a preţurilor, ca într-un test de rezistenţă, pocnesc tot mai des în stradă, aglomeraţiile degajă draci, energii negative, frustrări, umilinţe, invidii, ură, devii permeabil şi captezi emisiile nocive şi deodată îţi vezi semenii doar în chip de tuburi digestive ambulante, cu portofele în loc de cap, zdrăngănind mărunţiş, duşi de cursul valutar spre vărsare.

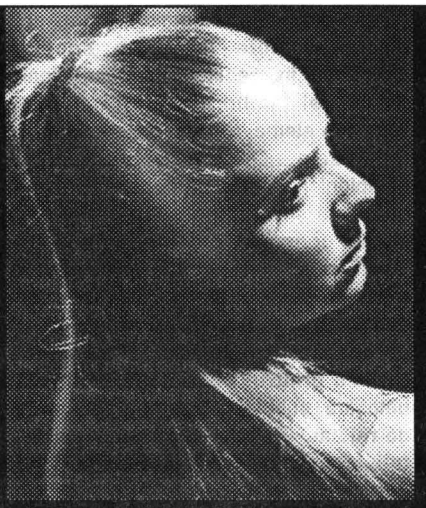
Te agăţi de cărţi, de teatru, de muzică, să nu te ia sosul de cifre ce îneacă orice subiect de conversaţie şi pînă la urmă tot la preţuri ajungi, al hîrtiei şi culorilor, al montării şi peliculei, al muncii artiştilor – nepreţuită, nu-i aşa?, şi de aceea neplătită, dacă-s nebuni după meseria lor o fac şi pe gratis, gratuitatea e atît de importantă în arta modernă. Joc superior, secund, terţ, lăsat deci la urmă afară din buget, suspendat de mîna sponsorului care vrea să i se vadă **mîna** în prim plan şi, printre degetele lui, restul.

Şi totuşi, încăpăţînarea nebunească a oamenilor de cultură face ca, măcar în domeniul nostru, la **rentrée** să fie plină de evenimente memorabile, vernisaje şi premiere, lansări de cărţi şi dezbateri. Reviste serioase de cultură (la care nu s-au mai plătit infimele colaborărl de la începutul anului, iar lefurile redactorilor sînt mult sub ale lucrătorilor necalificaţi) continuă să apare, nutrite din convingerea celor care le scriu că au datoria să se opună terorismului verbal al mitocăniei şi inculturii, mascaradei stridente şi vulgar-grandilocvente a unui tip de discurs şi de personaj care crede că poate sfida orice, chiar codul de bună conduită lingvistică, prin clientelism, corupţie, şantaj, minciună.

Resemnaţi că munca lor nu umple nici tuburi digestive, nici portofele, artiştii vor continua mereu să spună ce au de spus şi, din fericire, ei reprezintă cel mai bine, prin timp, o epocă. ■

MOARTEA UNUI ARTIST

SILVIA POPOVICI



Rămîne întotdeauna puţin, nedrept de puţin, din tot ceea ce a însemnat creaţia unui actor. Cîteva fotografii, cîteva imagini din spectacole, uneori cîteva filme. Cine-şi va mai aminti însă de farmecul apariţiilor scenice ale unei actriţe? De seducătoarea vrajă a unei priviri, de subînţelesurile unui surîs sau de tandreţea unui gest abia schiţat, neriscînd să-şi dezvăluie resorturile intime, din prea mare şi prea multă delicateţe? Cine-şi va mai aminti apoi de pasionalitatea dăruirii ei scenice, cuprinzîndu-i fiinţa în răvăşirile iubirii deznădăjduite ori în încrîncenările unei răzbunări justiţiare?

Îmi vin toate acestea în minte acum, pentru că mi-a fost dat să urmăresc o bună parte dintre creaţiile Silviei Popovici, încă de la primele roluri, avînd eu însumi privilegiul să cresc în anturajul acelei promoţii de aur a I.A.T.C.-ului, 1956, poposite – împreună cu Vlad Mugur – la Teatrul Naţional din Craiova. Iar creaţiile scenice ale Silviei Popovici se leagă de numele a trei teatre naţionale: din Craiova, din Cluj şi din Bucureşti. Aşa că mi-o amintesc mai întîi la Craiova, în Ofelia, iar peste ani la Bucureşti, în Julieta (ambele spectacole în regia lui Vlad Mugur), tot la Bucureşti jucînd şi Olivia, pentru a ne referi mai întîi la rolurile din repertoriul shakespearean. Dar cîtă prospeţime, cîtă graţie şi cîtă fineţe avea Silvia Popovici, tot la Craiova, în Gwendolin din Ce înseamnă să fii onest de Oscar Wilde (regia, Vlad Mugur) şi cîtă savoare comică putea să aibă în Gîlcevile din Chioggia de Goldoni (regia, Dinu Cernescu)! Căci a fost şi o strălucită actriţă de comedie, chiar dacă regizorii aveau s-o distribuie iar publicul avea s-o reţină, în timp, mai mult ca actriţă de dramă, creaţiile sale impunîndu-se printr-un patetism conţinut şi o înaltă combustie lăuntrică, aptă să convingă pînă şi în piesele ruseşti conjuncturale, de care n-a fost scutită, în anii aceia, nici scena Naţionalului craiovean. Dar a jucat în primul rînd roluri importante, din repertoriul românesc şi universal, iar pe scena Naţionalului bucureştean va fi şi Oana din Apus de soare, şi Anca din Năpasta, după ce făcuse o memorabilă creaţie în „contre-emploi", în Carol din Orfeu în infern de Tennessee Williams, pentru a ni se întipări apoi şi mai mult în memorie prin strălucirea creaţiei sale în Cesonia din Caligula de Albert Camus, în regia lui Horea Popescu.

Avea să fie, pe scena Naţionalului clujean, o neasemuită Ifigenia (regia, Vlad Mugur), turneul întreprins de acest teatru în Italia, prin 1967, la Florenţa şi Prato, dîndu-mi prilejul să asist la o veritabilă consacrare internaţională a acestei creaţii cu valoare de referinţă pentru istoria teatrului românesc.

A jucat în cîteva filme (şi mi-o amintesc, parcă încă studentă fiind, în La mere după Cehov), printre care Serata şi Trecătoarele iubiri, o creaţie de neuitat fiind cea din Darclée.

A fost o mare iubitoare de poezie şi a susţinut încîntătoare recitaluri de versuri pe scenele multor teatre din ţară, precum şi la televiziune.

A plecat prea repede dintre noi, grăbită parcă să-i reîntîlnească pe Constantin Raucţchi şi Amza Pellea, colegii ei, din acea promoţie de aur a teatrului românesc căreia i-a dat, ea însăşi, o strălucire şi o distincţie aparte. Căci Silvia Popovici a avut un stil şi a fost una dintre doamnele teatrului românesc.

Acest „a fost" nu poate fi decît dureros, pentru noi toţi.

VICTOR PARHON

CARTEA DE TEATRU

Digresii...

„Dar nu mai pot, îmi vine rău", exclamă Topîrceanu în mijlocul unei cronici dramatice, covîrşit de mulţimea condiţionărilor ce silesc recenzetul onest la tratarea completă a subiectului. De unde înţelegem, încă o dată, ce cumplită meserie este cea a cronicarului teatral! Ce istov îl ajunge pe acesta şi ce chin îl munceşte atunci cînd împarte dramul de dreptate celor ce acţionează mecanismele văzute sau nevăzute ale actului spectacular... Numai că Topîrceanu o spune în glumă, exersînd efectele autoironiei ce-l vor salva, de altfel, la alt nivel al creaţiei, într-o bună măsură, de primejdia epigonismului impregnat de retorica romantismului întîrziat. Cum şi acest sentiment modern al celui ce se îndeamnă la jocul cu propria-i persoană fereşte discursul cronicarului teatral de la „Viaţa Românească" şi „Teatrul" (revista ieşeană pe care a condus-o alături de M. Sevastos) de sonorităţile unui veritabil „limbaj de lemn" al epocii, cultivat de slujitorii breslei.

Constantin Paiu, distins critic de teatru şi cercetător ieşean, autorul unei antologii de exegeză dramatică a lui Topîrceanu, intitulată **Despre teatru: însemnări şi digresii***, îşi imaginează, în studiul introductiv, textele critice ale lui Topîrceanu propagînd starea de contrarietate în mediile teatrale ale epocii. Iată-l, spre exemplu, pe Topîrceanu, oprind subit disertaţia pentru a se explica cititorului, pentru a-l face pe acesta părtaş direct la emoţia mult prea personală a celui ce nu rezistă austerelor limite cronicăreşti şi se mărturiseşte „O, şi cît ar rămîne de mare acest barbar şi sublim poet, chiar dacă nu ne-ar fi lăsat decît numai Romeo şi Julieta ! Am scris aceste două cuvinte cu o adevărată emoţie şi condeiul mi-a rămas multă vreme suspendat deasupra hîrtiei...".

Acolo unde, însă, spiritul fin, aristocratic detestă rigiditatea, colorînd judecăţile critice cu mici fantezii autoreferenţiale, nu este deloc obligatoriu să renunţe şi la rigoare. Topîrceanu se desprinde de contingentul funcţionăresc al criticii din acea vreme nu numai prin îndrăzneţe, histrionice jocuri stilistice, ci şi prin angajarea unui concept modern asupra teatrului românesc. El urmăreşte cu sistem fixarea cîtorva principii privind desfăşurarea normală a vieţii teatrale

*G. Topîrceanu, **Despre teatru: însemnări şi digresii**, antologie, studiu introductiv şi note de Constantin Paiu, Ed. Junimea, 1991.

românești și emanciparea gustului artistic al publicului, prin detabuizarea modalităților de expresie, pe de o parte, și a strategiilor repertoriale, pe de cealaltă parte. Să notăm, pentru început, entuziasmul cu care Topîrceanu întîmpină dramaturgia românească ce își alege drept cadru universul social autohton contemporan. Într-un moment în care drama istorică se impunea ca o adevărată obsesie, autorii vădind „un suflet mai mult liric decît dramatic", dispuși să „ne ducă într-o lume care a fost sau care nu există, numai ca să evite controlul sigur și imediat al spectatorului", Topîrceanu găsește elogii pentru o piesă a lui A. Herz, **Biruința,** scrisă, aflăm, de un veritabil „autor dramatic" și nu de un „poet cu fantezie constructivă". Din dramaturgia lui A. Herz, ce-i drept, nu ne-am ales cu prea mult, dar rămîne ca relevantă inițiativa prospectivă a cronicarului dramatic ce pare să anunțe teza lovinesciană a sincronismului în artă. La ideea trezirii literaturii române din letargia sămănătoristă, paseistă, Topîrceanu o adaugă și pe aceea, tot de prestigiu lovinescian, privind naționalitatea în artă, comentată ilustrativ prin boicotarea șovină, din partea unei părți a publicului, a turneului actriței evreice Francesca Rozan. În fine, trebuie să reținem repetatele accente critice ale lui Topîrceanu menite să corecteze maniera învechită de joc actoricesc, declamativă, bombastică, artificială. Cu atît mai mult cu cît ele tulbură „mediul atîtor exagerate susceptibilități", după cum notează Constantin Paiu, mediu obișnuit să fie întreținut numai prin „calificative de genul «drăguț», «simpatic», «la locul său», «nimerit»...".

Această „suprastructură" de legi ce guvernează universul receptării critice, găsindu-și variate temeiuri – în formația intelectuală și personalitatea poetului –,se mai poate explica și prin cîteva „probe de text", deci concrete, ce ne conduc către vocația profundă de **moralist** a lui Topîrceanu. El dezvoltă înlăuntrul cronicilor lungi excursuri teoretice ce ar putea figura într-o bună tradiție a moralismului cult românesc. Comentariul se întrerupe și se pot urmări, adesea, ample digresiuni, chiar tratate, cum este spre exemplu cel asupra geloziei, prilejuit de spectacolul cu **Păpușile** de Pierre Wolff. „Sînt două feluri de gelozii, fundamental deosebite. E gelozia aceluia... etc, etc". Și numai după ce au fost stabilite mecanismele cu valoare generală se pot găsi motivații, grade de disponibilitate în ascensiunea către verosimilitatea dramatică.

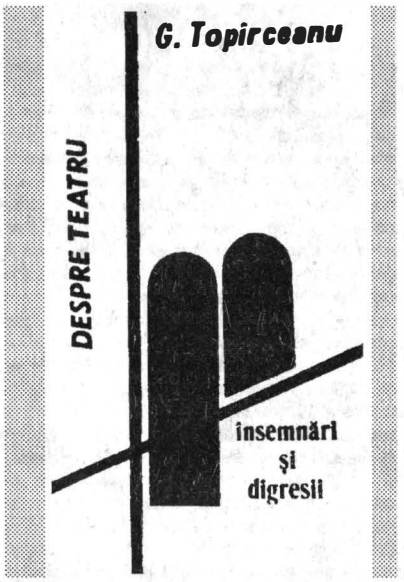
Pentru cronicarul de la „Viața Românească" este importantă elucidarea relației din **textul** dramatic. Topîrceanu discută înainte de toate condiția universului fix, cel literar, sau cu valoare de mit, el făcînd adesea trimiteri la tipologiile eterne, mitizate ale dramaturgiei universale. Orice judecată în cheie psihologică trebuie să capete relevanță culturală și se integrează astfel unui sistem dogmatic, ordonînd prototipuri. Ceea ce numim astăzi **motivarea dramatică** a gestului teatral, procedeu fundamentat, cum ziceam, aproape exclusiv pe analiza psihologistă, Topîrceanu explică printr-o observație obiectivă, detașată, culturală, rezumată sub formă de rețetar. Punctul terminus al comentariului este un reper cu funcție pedagogică, ce trebuie urmat. Aserțiunile sînt exemplare: „Aici am atîta dreptate încît mie rușine să mai insist", spune el, la un moment dat. Piesele, pentru el, poartă încă învățături sau nu. Curios, Topîrceanu e un spirit clasic, poezia lui ironic serenă ne-o dovedește o dată în plus, cu toate că nu este un conservator, un ins torturat de prejudecăți. Dar oricît s-ar schimba și-ar trebui să se schimbe lucrurile, ceva rămîne proiectat în absolut. Cum trebuie să fie criticul dramatic? „... tu ai obligația să fii la înălțimea încrederii pe care cetitorii o pun în tine și să ai mîndria intimă a probității tale, în acest post de încredere.

Să nu te lași luat de patimă. Știu că actorul e cea mai susceptibilă și dificilă speță de artist: nici o laudă nu e prea mare pentru el și nici un calificativ prea drastic pentru rivalul lui. Știu că la fiecare colț de stradă el te cîrtește cu mimică expresivă și-ți trîmbițează incompetența.

Dar ai fi un ingrat dacă ai spune că aceste plictiseli fatale nu sînt compensate de plăcerile, tot atît de fatale, ale atribuției tale, pe care – nu uita – singur ți-ai luat-o.

Plăceri și neplăceri se neutralizează: e tocmai ceea ce-ți trebuie pentru ca să poți păstra publicului obiectivitatea despre care vorbeam mai sus".

Interesant este faptul că tocmai această vocație a rigorii îi joacă, uneori, cronicarului, feste. Sub presiunea adevărului complet, ce silește lucruri bune și lucruri rele să coexiste într-o judecată echilibrată, Topîrceanu scapă de sub control nivelurile de suprafață ale construcției logice. El se contrazice, exprimînd la intervale scurte adevăruri contrastante, dar care într-un fel sau altul sînt îndreptățite să participe ca argumente. Vorbește, spre exemplu, despre o „zăpăceală lungă și chinuitoare", iritantă pentru spectator, pentru ca, peste cîteva rînduri, să conchidă: „Acțiunea e captivantă, situațiile sînt naturale..." etc. fără nici un **totuși,** fără nici un dar.



Privește cu simpatie publicul, dar îl disprețuiește, în fraze imediat succesiv Acceptă că manifestările sale zgomotoas sînt „însăși rațiunea de a fi a teatrului", d consideră că acțiunea de translare individualității din spațiul ei propriu în cel receptării în comun creează o ipostaz **detestabilă.** Îi lipsesc, poate, nuanțele c gri dintre alb și negru, și atunci textul pa că se devorează pe el însuși, incapabil s se ordoneze sub semnul unui efort d sinteză a sugestiilor disparate. Tocm pentru că moralistul oferă soluții definitiv în unele cazuri uită să le confrunte. Acur să știți că și mie mi se-ntîmplă acela lucru, adesea. Spun ce spun și p neașteptate o întorc ca la Ploiești, anulîr ideea pe care aș fi vrut s-o hrănesc. Și e trăiesc teroarea conjuncțiilor adversativ concesive, de care uit să mă întrebuințe și care fac viața mai în doi peri. Dar aste sînt păcatele tinereții. De altfel, Topîrcea nu dăduse un cod de legi al cronicarul dramatic, în afara căruia sînt însă nevo să mă descopăr acționînd aproap subversiv:

„1. Să nu fie prea tînăr, și să nu ait convingerea că e foarte competent î materie.

2. Să nu dea niciodată **sentințe,** numai observații modeste și justificate.

3. Să nu cunoască personal pe nici u actor și, mai ales, pe nici o actriță Credeți că mai am vreo șansă? Poate c da, punînd la socoteală numai faptul că 1912, cînd scria acest regulamen cronicarul avea 26 de ani.

SEBASTIAN –VLAD POP

Antichitate şi exil

În numărul trecut mă oprisem cu povestirea despre turneul Teatrului Naţional din Craiova în Olanda şi Austria la momentul plecării spre Viena. Iată-ne aşadar în avionul companiei AUA, parcă mai curăţel decît cele ale TAROM-ului, dar „deservit" de stewardese la fel de plictisite ca ale noastre (o fi efectul muncii la înălţime?). În buzunarele scaunelor, printre felurite pliante publicitare, se găsesc şi elegante broşuri – tipărite pe o hîrtie de care cred că nici „operele" ştim noi cui nu au avut parte – conţinînd programul festivalului unde am fost invitaţi: Wiener Festwochen, una dintre cele mai serioase reuniuni teatrale (şi nu numai) din Europa. În program figurează şi reprezentaţia craioveană cu **Phaedra**, recomandată printr-un text elogios mai ales la adresa lui Silviu Purcărete, căruia, de altfel, i se atribuie şi paternitatea scenografiei – mărunte greşeli omeneşti... O dată ajunşi, autobuzul ne poartă printr-o Vienă duminicală pustie aproape şi părînd, sub toropeala unui soare ce ne aminteşte că pînă acasă drumul nu e prea lung, puţin obosită de propria ei măreţie. Capitala fostei, nu-i aşa?, „închisori a popoarelor" are o splendoare solidă şi totuşi graţioasă, făcută să copleşească şi să înfioare (fără să vrei, te gîndeşti la naivul ţăran din Albac, venit cu plîngere la împăratul), dar nu să sperie – supuşii trebuiau să se simtă doar dominaţi, nu striviţi. Compoziţia multinaţională a metropolei, alimentată de o democraţie căreia în cele cinci zile nu i-am descoperit probabilele fisuri, dăinuie şi azi: hotelul nostru, aflat pe o străduţă ce dă în celebra arteră comercială Mariahilferstrasse, e gestionat de o poloneză, cameristele sporovăiesc între ele sîrbeşte (sau, mă rog, fost-iugoslăveşte), chelneriţa e unguroaică şi o rupe un pic româneşte. Înţelegi, într-adevăr, ce vrea să zică Mittropa, adică Mitteleuropa, adică Europa Centrală, adică Centrul Europei. Şi – **honni soit qui mal y pense** – nu te simţi deloc rău acolo.

Dar, cu una-cu alta, cu plimbări lungi pe străzi curate şi bîzîind de o nemţească simpatic alterată de felurile graiuri continentale, cu popasuri scurte în grădini somptuoase îndulcite de teii în floare, cu priviri zadarnic jinduitoare aruncate hectarelor de vitrine (la Viena, viaţa e foarte scumpă, începînd cu mîncarea), cu o incursiune în neverosimilul Grintzing, plin de căsuţe vesel colorate (cele mai multe, din secolul XIII!) cu muşcate la ferestre, timpul trece şi vin zilele rezervate exclusiv teatrului. Prima din cele trei reprezentaţii cu **Phaedra** e programată pe 8 iunie, în premieră absolută – condiţia participării la festival. Se joacă într-un teatru numit Odeon; este de fapt o sală de spectacole, căci nu există o trupă stabilă cu acest nume. Situată, faţă de centrul oraşului, pe malul celălalt al Dunării, nu foarte departe de Prater, clădirea e impunătoare (adică destul de obişnuită pentru Viena) şi un pic bizară; probabil că a fost mai tîrziu amenajată pentru scopuri artistice. La sala foarte înaltă, cu plafonul sculptat sprijinit pe coloane masive, se ajunge pe o scăriţă îngustă şi abruptă, parcă „de serviciu". Dotarea interioară este însă ireproşabilă, de la tehnica scenică pînă la scaunele comode, deşi netapiţate. În foaierul strîmt şi supraaglomerat, directorul Emil Boroghină, asudat dar mereu atent şi zîmbitor, primeşte invitaţi, strînge mîini, face prezentări, vînînd neobosit tot ce e „factor decizional" de la un festival ori altul de pe glob. (Şi sînt destui, de la München, de la Anvers, de la Glasgow – locuri unde Craiova, la puţin timp după revenirea în România, va da spectacole.) Ca şi la Amsterdam, „capul" Naţionalului oltean, între două vizite la muzee („aici au cea mai bună colecţie de..."), nu face altceva decît să vorbească despre şi să alerge după: telefoane, faxuri, telexuri, vize, contacte, contracte. Domnul Boroghină a intrat de mult în Europa, a şi trecut de ea şi are, cu o incredibilă modestie şi afabilitate, stilul unui autentic cetăţean (cultural) al lumii. Dar începe spectacolul! ...Şi se termină, după o oră şi jumătate, în aplauze lungi şi în aclamaţii (mai scurte). Debutul la Wiener Festwochen al teatrului românesc a fost foarte bun.

Este ceea ce îmi spune şi Klaus Bachler, directorul festivalului, în scurta convorbire de a doua zi. „Încercăm să aducem cît mai multe nume noi şi importante, chiar dacă mai puţin cunoscute. Pentru mine a fost o surpriză extraordinară să descopăr, într-un oraş mic (evident, pe lîngă Viena... – **n.n.**), o trupă care practică un teatru atît de modern şi de interesant. Esenţial mi se pare ca oamenii să se întîlnească şi să facă împreună o muncă creativă." **Phaedra** se înscrie în una dintre cele două direcţii tematice ale ediţiei din acest an – antichitatea –, cealaltă fiind intitulată „Încotro? Purtăm mereu în noi exilul!" şi incluzînd spectacole axate, într-un fel sau altul, asupra acestei problematici, mai actuală acum decît a fost vreodată. Îl întreb pe d-l Bachler cum s-a ajuns la astfel de circumscrieri precise. „În privinţa antichităţii, cred că e bine să le reamintim oamenilor de rădăcina comună a culturii europene. Cea de a doua temă este, cumva, un rezultat al necesităţii şi, totodată, al hazardului. În afară de faptul că se leagă, într-un fel subtil, de prima, socotesc că acum, cînd se discută atît de mult despre desfiinţarea graniţelor şi a barierelor dintre popoare, chestiunea exilului poate fi de interes general; în plus, am constatat că în lume există foarte multe spectacole cu acest subiect." Şi, după cîteva informaţii despre istoricul şi culisele financiare ale festivalului – iniţiat în 1951, Wiener Festwochen a fost conceput tocmai spre a-i reconferi oraşului statutul de placă turnantă, fie şi numai sub aspect cultural, a Europei; bugetul, provenit în cea mai mare parte de la municipalitate, este administrat de o echipă, dar el, ca director, are cuvîntul hotărîtor în privinţa selecţiei – îmi oferă cu amabilitate un bilet ce-mi dă posibilitatea să văd, la alegerea mea, oricare trei reprezentaţii dintre cele vreo cincisprezece care, participante la a doua secţiune, se desfăşoară concomitent. (În prima, din care, la momentul acela, era „pe rol" doar **Phaedra**, figurau, printre foarte multe altele – durata festivalului e de două luni! – **Alcesta** de Euripide, în regia lui Frank Castorf, **Oedip** de Sofocle, în traducerea şi adaptarea lui Heiner Müller şi în regia Katharinei Thalbach, şi, oarecum „excentrice", **Jivago**, „dramă muzicală" concepută şi regizată de Iuri Liubimov, **Gîlcevile din Chioggia**, în regia lui Giorgio Strehler, şi **Nelken** (Garoafe), spectacol de teatru-dans realizat de Pina Bausch.)

Astfel, într-un itinerar-maraton, care a început la patru după-amiază şi s-a terminat la unu noaptea, am văzut, mai întîi, **Ultima bandă** de Beckett, într-o coproducţie a festivalului cu Wiener Ensemble. Spectacolul, regizat de Karl Welunschek, se desfăşoară „la faţă de cortină", pe scena cunoscutului Theater an der Wien, care mai adăposteşte vreo patru locuri de joc. De aceea, în sala tradiţionalist-barocă în care nu sînt decît vreo 30 de spectatori, ajung adesea felurite zgomote de la celelalte reprezentaţii; atent şi foarte mobil, Dominik Glaubitz, interpretul, le preia în propriul său spectacol, intră în dialog cu ele, îmbogăţind astfel cu accente neaşteptate drama singurătăţii eroului, închipuit ca un clovn-vagabond burlesc şi trist.

foto: Didi Sattmann

Milena Župančić (Iocasta) în Antigona **de Dušan Jovanović**

Aleg apoi **Antigona**, prelucrare după Sofocle de Dusan Jovanović, om de teatru multilateral, autor, regizor şi editor de revistă (defuncta, din păcate, „Euromaske"), pe care îl cunoscusem în '92 la Bienala de la Bonn. Reprezentaţia se desfăşoară în subsolul teatrului, sub scena mare. Evident, din text nu înţeleg mai nimic; nu e însă neapărată nevoie, căci montarea regizată, la Drama Slovensko Narodno Gledališče din Ljubljana, de către Meta Hočevar, vorbeşte cît se poate de clar despre oroarea luptei între fraţi şi despre vinovăţia criminală pe care a avut-o în declanşarea ei nepăsarea celorlalţi. Este un spectacol de echipă, în care însă personalităţile actoriceşti se detaşează net; atrag atenţia în special Milena Zupančič (Iocasta) şi, mai ales, Stefanija Drolc, o înspăimîntătoare Doică/Sfinx. În final, un moment cutremurător (chiar la propriu): întregul şir de bănci destinate publicului porneşte, după o scurtă zgîlţîitură, să se ridice în aer; şi se tot ridică pînă cînd, cu o altă smucitură, începe să se rotească lin în jurul propriei axe; cînd se opreşte, ne pomenim pe scenă, în faţa scaunelor goale, de catifea roşie, ale sălii mari. Tragedia a fost abandonată, pe tăcute, în subterane (ale teatrului, ale continentului), putem pleca liniştiţi acasă – ce ne priveşte asta pe noi?

Nu că ne-ar privi mai mult nici ceea ce s-a întîmplat cu milioane de semeni ai noştri acum doar vreo 50 de ani – au aerul să spună spectatorii care pleacă, agasaţi, în timpul reprezentaţiei ce se petrece, apoi, sub un cort de circ instalat, la cîteva zeci de metri de teatru, în piaţa de fructe a oraşului. Jucat de Teatrul „Gesher" („pod", în ebraică), întemeiat în 1991 la Tel Aviv de un grup de actori, evrei şi nu numai, emigraţi din fosta Uniune Sovietică şi care îşi susţin spectacolele, alternativ, în rusă şi ivrit, textul dramatic extras de Alexander Chervinsky (redau numele în ortografia germană) din romanul lui Yoram Kaniuk spune povestea realist-fantastică a unui supravieţuitor de lagăr, internat după război într-un spital de nebuni, pentru că se credea cîine. **Adam Hundesohn**, Adam, fiul cîinelui – în germană titlul are conotaţii mai bogate, pentru că „Hundesohn" sună ca un obişnuit nume de familie evreiesc-nemţesc, vezi Mendelssohn – e un spectacol tulburător, tandru şi brutal, sarcastic şi gingaş. În buna tradiţie a şcolii de teatru ruseşti, regizorul Yevgheny Arye ştie să vorbească sufletului cu simplitate, cu adevăr şi cu sinceritate; o face cu ajutorul unor excelenţi actori, precum Igor Mirkurbanov, în rolul titular, sau Alexander Demidov (comandantul german). Din păcate, montarea, mizînd mult pe efecte de circ, nu a fost suficient pusă la punct sub raport tehnic – căruciorul alunecă mereu de pe şine, frînghiile nu coboară la momentul potrivit; nici traducerea simultană (se joacă în limba rusă) nu serveşte prea mult cauza spectacolului, care e şi destul de lung. În aceste condiţii, asistenţa nu are de gînd să se lase prea mult „mişcată". Şi apoi, nu-s decît nişte poveşti vechi...

În ultima seară, 10 iunie, merg la a treia reprezentaţie a **Phaedrei**. Reacţia publicului e cam la fel ca la cea dintîi – adică „bună". La ieşirea din curtea interioară a teatrului, doi tineri, un băiat şi o fată, împart spectatorilor şi trecătorilor foi volante. Capăt şi eu două. Una face reclamă spectacolului de pantomimă al lui Dan Puric, ce avea să vină la Viena în iulie. Cealaltă îi invită pe interesaţi la o dezbatere cu tema „Naţionalism în România? Realitate sau speculaţii ale mass-mediei?". Aş vrea să ştiu care dintre propuneri a avut mai mult succes...

ALICE GEORGESCU

UN DIALOG – MAI MULT SAU MAI PUȚIN – ANTROPOLOGIC

„Antropologia teatrală este studiul comportamentului biologic şi cultural al omului într-o situaţie de reprezentare (teatrală), adică al omului care-şi utilizează prezenţa fizică şi mentală după principii diferite de cele care-i conduc viaţa cotidiană". Am considerat necesar să transcriu această definiţie formulată de Eugenio Barba, creatorul şi conducătorul Şcolii Internaţionale de Antropologie Teatrală (ISTA) din Holstebro, Danemarca, pentru a răspunde de la început unei întrebări, pe care mi-au pus-o, şi o mai pun încă, oameni de teatru sau numai iubitori de teatru din România, aflînd de o manifestare a Societăţii Culturale Române de Antropologie Teatrală: „Dar ce este antropologia teatrală?".

Desigur, definiţia lui Eugenio Barba necesită la rîndul ei cîteva completări, printre care esenţială mi se pare aceea care precizează că ISTA se ocupă în primul rînd de tehnica actorului, de principiile acestei utilizări extra-cotidiene a corpului uman, într-un demers interdisciplinar şi trans-cultural. De aici, numeroasele manifestări internaţionale – stagii, ateliere, sesiuni de comunicări şi demonstraţii practice – în cadrul cărora au avut loc dialoguri, confruntări, demersuri comparative între principiile tehnice ale artei actorului european şi cele ale actorului oriental, asiatic etc.

Despre studii interdisciplinare asupra artei teatrale, despre apelul la sursele culturale, la formele originare ale cunoaşterii şi expresiei artistice, despre dialogul între culturi şi despre multe altele vorbeşte, la rîndul său, Statutul Societăţii Culturale Române de Antropologie Teatrală, iniţiată şi condusă de Cătălina Buzoianu, în cadrul căreia funcţionează, tot conform statutului, Centrul de Antropologie Teatrală. E adevărat, specificul „antropologic" al obiectivelor acestei Societăţi, ca şi al Centrului respectiv, e mai puţin limpede definit, dar nu mă îndoiesc că el se va contura cu timpul, în cadrul diverselor manifestări ce vor avea loc. Important e faptul că această nouă organizaţie culturală reprezintă încă o deschidere spre lume a teatrului românesc, oferind posibilitatea unor întîlniri, confruntări, dialoguri internaţionale, oricînd stimulatoare, atît pentru creatori, cît şi pentru comentatorii fenomenului teatral.

Prima manifestare a Societăţii, organizată în 1992, cu tema „Avangarda, de la Caragiale la Eugen Ionescu", a avut un ecou public oarecum modest. Cea de a doua, mai norocoasă, s-a desfăşurat la sfîrşitul lunii iulie 1993 şi s-a numit „Dialog cu antichitatea greacă", propunîndu-şi să cerceteze sau să pună în lumină dăinuirea în actualitate a teatrului antic grec, ca sursă permanentă de alimentare a inspiraţiei creatorilor de teatru, a artiştilor şi teoreticienilor deopotrivă. Între organizatori, pe lîngă sus-amintita Societate, s-au aflat Ministerul Culturii, Centrul Naţional de Cultură Mogoşoaia (inaugurat cu acest prilej), Centrul Helenic al Institutului Internaţional de Teatru, Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului Bucureşti, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", Theatrum Mundi – acestora adăugîndu-li-se şi cîţiva generoşi sponsori. Cu un program încărcat, înghesuit în două zile şi jumătate, dar destul de variat, „Dialogul" s-a desfăşurat pe două secţiuni ce s-au interferat, evitîndu-se şi în modul acesta uniformitatea: „una de spectacol şi una de colocvii" (citez din textul programului). În interiorul fiecărei secţiuni, a operat aceeaşi diversitate a unghiurilor de abordare a temei, dînd reuniunii culoare şi ritm.

Un moment important l-a constituit confruntarea celor două spectacole cu **Antigona** de Sofocle, reprezentînd două concepţii, două modalităţi diametral opuse – ambele valabile, în principiu – de transpunere scenică a tragediei antice.

Spectacolul Teatrului Bulandra, realizat de Alexandru Tocilescu, transferă tragedia în zilele noastre, pe un cîmp de bătălie, care ar putea fi acela al fostei Iugoslavii sau al unei alte ţări asupra căreia războiul şi-a pus pecetea de mizerie, de violenţă şi durere, de ruină şi dezolare, de umilire, dar şi de înălţare a omului. Este spectacolul unei stări de spirit, stare creată şi prin decorul lui Dan Jitianu, prin muzica lui George Marcu, în ritmuri şi intonaţii moderne, apropiindu-se de un posibil „musical" şi prin mişcarea scenică bogată, incluzînd acţiuni fizice cu caracter cotidian ce tind să dizolve tragicul – şi care se încheie premonitor printr-un dezastru total, dincolo de care nu mai poate fi nimic, nici speranţă.

În concepţia regizorului grec Spyros Vrahoritis, spectacolul Teatrului Leskhi Volou din Atena, jucat în greaca veche, a parcurs drumul în sens invers, de la noi spre Grecia antică, încercînd să ne transpună în situaţia unor spectatori ai tragediei lui Sofocle aşa cum se presupune, de către unii cercetători, că ea a fost jucată. Folosind masca impersonală, aplicată pe jumătate de chip (lăsînd însă protagoniştii cu chipul lor natural), costume monumentale, ca nişte drapaje în falduri largi, din materiale grele, unele strălucitoare, ca nişte veşminte de ceremonie, şi o mişcare lentă şi solemnă, uneori sacadată ca o gimnastică, spectacolul, jucat pe scena goală, a căpătat un caracter de ritual magic, la care a contribuit substanţial rostirea ritmată a textului, într-o scandare prozodică atingînd inflexiuni

muzicale, cu intenţii incantatorii şi cu o angajare emoţională variabilă.

De fapt, „confruntarea" s-a produs în mintea noastră, a spectatorilor, deoarece un dialog între realizatorii spectacolelor nu a avut loc. Referiri fugitive au fost făcute, ocazional, pe parcursul colocviului. Dar cum titlul manifestării a fost „Dialog **cu** antichitatea greacă", şi nu „Dialog **despre...**", posibilul reproş rămîne fără obiect.

Semnificativă mi s-a părut îndeosebi înscrierea în programul de spectacole al Dialogului a **Bacantelor** lui Euripide, în interpretarea studenţilor de la Universitatea „Luceafărul", clasa regizoarei Cătălina Buzoianu. **Bacantele** reprezintă o mai veche preocupare, dacă nu chiar obsesie, a prestigioasei regizoare, care, ne amintim, a realizat această dramă cu studenţii IATC, la Casandra, acum mai bine de 20 de ani (era oare chiar spectacolul său de „producţie", de absolvenţă?). În 1969, la Colocviul internaţional organizat de Centrul român al ITI, acest spectacol a fost prezentat ca o mostră a realizărilor tinerilor regizori.

Semnificativă – de ce? Pentru că piesa lui Euripide ne poartă la izvoarele înseşi ale teatrului, prin cultul lui Dionysos pe care-l abordează sub aspectele sale de extaz religios şi vital-erotic şi cu consecinţele tragice ale excesele sale. Spectacolul prezentat de studenţi a avut drept cadru de desfăşurare un decor natural, aşa cum cere piesa, adică natura vie a parcului de la Mogoşoaia, oferind condiţiile, accentuate prin lumini şi prin umbrele serii, prielnice unui mister păgîn, unui ritual magic încărcat de poezie şi tragism. Sigur, lipsa de experienţă dramatică a tinerilor artişti şi-a spus cuvîntul, uneori ritualul erotic sau violenţa fizică prevalînd asupra sensului tragic al peripeţiilor, dar experienţa s-a dovedit interesantă şi ea ar merita să fie reluată.

Interesantă, de asemenea, dar mai puţin concludentă, a apărut încercarea de a transpune în imagini teatrale **Dialogurile** lui Platon, un joc în care ne-am văzut implicaţi şi ne-am şi implicat cu entuziasm intrînd în hora propusă de studenţii ATF, sub conducerea regizorului (încă student) Dan Victor, fără însă a putea stabili o legătură între expresivitatea corporală – atingînd uneori performanţa coregrafică sau chiar acrobatică, la unii studenţi – şi jocul ideilor din dialogurile platoniciene.

De altfel, trei dintre vorbitorii din cadrul secţiei colocviale ne preveniseră asupra dificultăţilor pe care le-ar fi întîmpinat o tentativă de a „dramatiza" sau „teatraliza" **Dialogurile** lui Platon: George Chiriţă (într-o cam stufoasă suită de consideraţii şi trimiteri documentare, fără un ax ideatic limpede), Sorin Vieru (printr-o argumentaţie pertinentă privind suita potenţial dramatic-piesă de teatru-reprezentaţie) şi Andrei Cornea (printr-o excelentă demonstraţie logică a deosebirilor între conceptul de dialog, aşa cum îl înţelegem noi, şi **Dialogurile** lui Platon ca operă de artă).

Interferenţe între Secţiunea colocvială şi cea de spectacol s-au mai produs şi n-a fost rău deloc. Silviu Purcărete, de pildă, a preferat să prezinte o casetă video cu scene din spectacolul său cu **Fedra** după Euripide şi Seneca, realizat la Teatrul Naţional din Craiova, în locul unei expuneri teoretice sau al unei confesiuni de creaţie. Mihai Brediceanu şi-a încheiat naraţiunea despre destinul său, marcat de destinul operei **Oedip** de George Enescu, prin prezentarea unei video-casete cuprinzînd actul IV al spectacolului **Oedip** montat de Cătălina Buzoianu la Opera Română din Bucureşti în 1991 – un spectacol în stil de oratoriu-ritual, al cărui lirism dominant dobîndea pe alocuri accente dramatice.

Comunicările din cadrul acestei secţiuni au fost fie documentate incursiuni istorice cu caracter comparativist – cum au fost acelea ale teatrologilor greci Aliki Halls („Influenţa dramei antice greceşti în dramaturgia engleză contemporană"), T. Gramatas („Mitul tragic în Grecia antică şi Grecia modernă") sau ale criticilor şi teatrologilor români Ion Bogdan Lefter („Dramaturgia românească şi dramaturgia antică grecească – conexiuni"), Ileana Berlogea („Privire istorică asupra reprezentării teatrului antic grec în România") –, fie mărturii de creaţie argumentate cu solide consideraţiuni teoretice, prezentate de regizori (Ion Cojar, **Ifigenia** de Mircea Eliade, Alexa Visarion, **Năpasta** de I.L. Caragiale în film şi în teatru) şi de dramaturgi (Dumitru Solomon despre personajul antic şi contemporaneitate, Jakobos Kambanellis, despre experienţa sa în abordarea dramaturgică a miturilor antichităţii greceşti). Consideraţii pătrunzătoare asupra teatrului contemporan şi întrebări asupra esenţei teatrului a emis Alexandru Dabija, iar Dominic Dembinski şi-a completat comentariile pertinente asupra teatrului contemporan şi mărturisirile lirice privind propria experienţă, cu o casetă video reprezentînd scene fascinante din spectacolul teatrului japonez al lui Tadashi Suzuki cu **Bacantele** de Euripide. Iată-ne deci şi în dialog cu teatrul japonez. O subtilă analiză de text a oferit cercetătoarea Zoe Petre pentru a demonstra sensul politic al limbajului în tragedia greacă, iar scenograful Nicolae Ularu ne-a arătat imagini ale spaţiului scenic creat pentru spectacolul **Ultima noapte a lui Socrate** la Teatrul Levant.

Şi deşi, în această Secţiune colocvială, dialogul cu antichitatea greacă s-a desfăşurat mai mult sub forma unor monologuri paralele, manifestarea s-a dovedit, în ansamblul ei, fructuoasă, bogată în idei, în sugestii, în provocări la continuarea reflecţiilor şi a schimburilor de experienţă în acest domeniu. A fost oare „Dialogul" orientat spre aspecte de antropologie teatrală? În sensul strict al termenului, s-ar părea că i-a lipsit rigoarea tematică, referirea la „comportamentul uman, biologic şi cultural" ...etc. Dacă ne gîndim însă că teatrul însuşi e o artă creată de om pentru oameni şi că are drept instrument definitoriu de expresie omul, atunci, chiar dacă în întreaga manifestare referirile la actor, ca instrument de expresie, au fost destul de vagi, putem spune că „Dialogul" a fost, mai mult sau mai puţin, antropologic. Oricum, e sigur că el va continua şi se va apropia din ce în ce mai mult de obiectul cercetării.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

Strehler şi Goldoni

Frămîntările din viaţa politică a Italiei nu l-au ocolit nici pe regizorul Giorgio Strehler. Acuzat – pe nedrept, susţine el – de dezordine în gestiunea Şcolii de la Piccolo Teatro, Strehler, acum la 70 de ani, s-a instalat la Lugano, în Elveţia, de unde veghează la soarta teatrului pe care l-a întemeiat. Privirea artistului se îndreaptă cu nostalgie spre trecut.

■ **Pregătesc un spectacol după „Memoriile" lui Goldoni. Am scris un scenariu despre viaţa dramaturgului, pe la începutul anilor '70, pentru televiziunea italiană. S-a preferat finanţarea filmului „Molière" al lui Mnouchkine. L-am transformat pentru teatru. Goldoni va fi văzut în patru etape ale vieţii sale; eu am să joc personajul la bătrîneţe, între 1650 şi 1662, anul în care s-a decis să vină să trăiască la Paris. Se vor auzi şi cuvintele lui, şi ale mele, care cred că nu îl trădează.**

□ Goldoni a fost autor, director de trupă, reformator al teatrului italian. Nu a dus lipsă de detractori. Cînd îl evocaţi, nu încercaţi de fapt să vorbiţi despre dumneavoastră?

■ **Pentru Goldoni teatrul era o parabolă a vieţii, a destinului uman, teatrul era lumea. A aparţinut secolului luminilor. Dar a văzut mult mai departe de epoca sa şi dragostea lui pentru umanitate era imensă. Molière este** geniul, **dar marile sale personaje tragice sau comice sînt ca** nişte **înălţimi magnifice în jurul cărora gravitează oameni cu existenţă certă, dar absorbiţi de hăul din preajma piscurilor. Goldoni compune, dimpotrivă, un teatru al umanităţii corale. El a pus în scenă lumea noastră limitată, alcătuită din nimicuri, care iubeşte şi e geloasă, unde fiecare are locul său, mare sau mic.**

□ Cînd, în 1947, aţi montat **Slugă la doi stăpîni,** care era tradiţia italiană în materie de Goldoni?

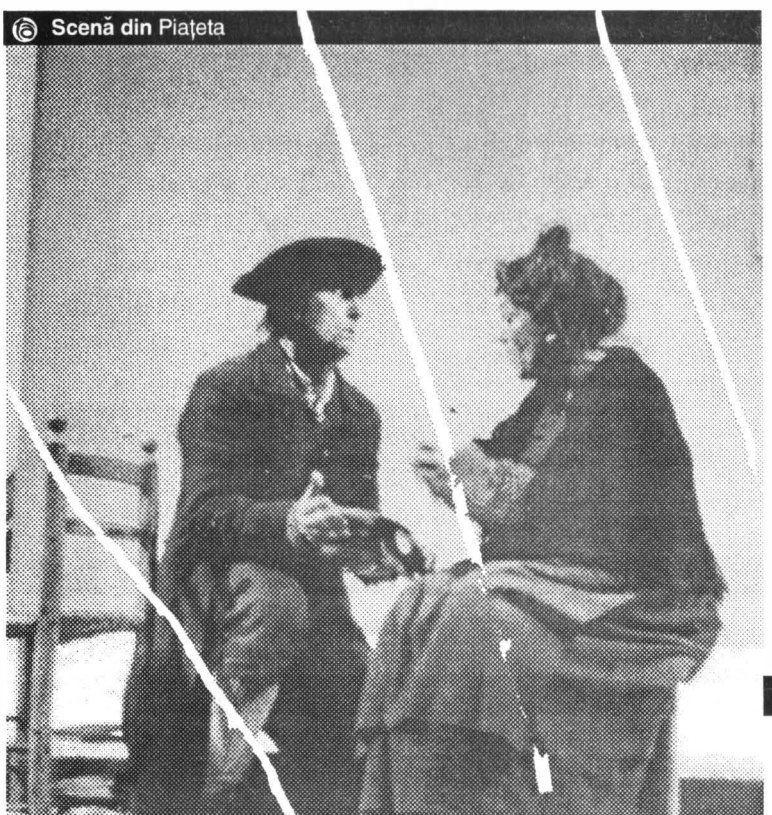
■ **Înspăimîntătoare. Publicul fugea de el, era îmbîcsit de praful manualelor.** Sluga **a fost un succes. Cred că Visconti şi cu mine i-am redat lui Goldoni măsura umană. A fost o victorie culturală.**

□ Din 1947, aţi reluat mereu **Sluga.** Şi totuşi spectacolul nu s-a sclerozat. Acum reluaţi **Piaţeta,** creată în 1975, şi **Gîlcevile din Chioggia,** creată în 1964. Două piese despre imposibila comunicare între două lumi. Timpul care a trecut v-a modificat viziunea?

■ **Cred că** Sluga **este un caz aparte în istoria teatrului. O jucăm de 45 de ani şi se pare că nu vrea să adoarmă în paginile unei cărţi. Poate că şi peste ani se va mai juca în aşa-zisa montare a lui Strehler. De ce nu? Timpul trece. Am reînnoit mereu acest spectacol. Există şapte sau opt versiuni, actorii sînt alţii, cu excepţia lui Arlecchino, interpretat de Soleri. Acum cinci ani mă hotărîsem să fac un spectacol de adio. Ideea mi-a venit într-o seară, la Paris: la sfîrşitul reprezentaţiei actorii şi-au scos măştile şi i-am văzut, brusc, bărbaţi cu părul alb, deşi cu cinci minute înainte făceau tumbe în faţa publicului. M-am gîndit că e emoţionant, dar inuman. Tot atunci Şcoala de la Piccolo tocmai scotea prima promoţie. Ne gîndeam la spectacolul de absolvire. S-a început lucrul la** Sluga **şi astfel s-a născut o „ediţie a debutului", cu tinerii actori.**

Ideea de a relua Piaţeta **şi** Gîlcevile din Chioggia **mi-a venit cînd se celebra bicentenarul morţii lui Goldoni. Am regăsit decorurile de la** Piaţeta **într-un depozit, bine păstrate de 15 ani. Erau doar puţin pudrate parcă de pulberea timpului. Şi atunci asistentul meu, Damiani, mi-a spus: „În locul tău nu le-aş schimba". Şi eu i-am răspuns: „Ce să schimb? Totul s-a schimbat, eu sînt altul, actorii sînt diferiţi, viaţa este nouă!" Sigur, se joacă altfel, ca astăzi, dar ca să se poată observa ce am cîştigat sau ce am pierdut – niciodată nu se cîştigă şi nu se pierde totul – ar trebui să pot confrunta cele două versiuni. E imposibil. Oricum, un lucru e sigur: nici publicul, nici actorii nu mai sînt copleşiţi de farmecul zăpezii care cade peste piaţetă, o ninsoare teatrală, de hîrtie, cu confetti de carnaval. Pe vremuri, cînd am descoperit acest material, eram ca nişte copii, subjugaţi de magia lui, de unde şi naivitatea, o prospeţime care nu se va mai repeta. Şi actorii spuneau: „Faimoasa zăpadă din** Piaţeta!"

Decorul de la Gîlcevile **nu era la fel de bine păstrat. Am proiectat unul care semăna cu cel din prima versiune – scena era într-o ceaţă cenuşie de septembrie veneţian –, dar mai viu, mai puternic. Comedia lui Goldoni este de o mare asprime. Eu m-am maturizat. Societatea italiană, societatea europeană s-au năruit. Şi în anii '60 valorile despre care era vorba în** Gîlcevile **păreau străine, dar mai exista forţa de a face o nebunie – mai '68, de exemplu. În societatea noastră nu mai există demnitatea sărăciei, am pierdut elanurile, ca să nu mai vorbim de valori. Oamenii neînsemnaţi din** Gîlcevile **sînt oneşti, sinceri, gata să se înfurie, mînioşi, dar incapabili de ură. Sînt solidari şi fericiţi, mănîncă pîine, beau vin şi dansează toată noaptea. Ne fac să rîdem, dar ne gîndim: eu mai sînt capabil să mă înfurii, să fiu ferm în legătură cu nişte principii? Şi îi iubim pe aceşti oameni, pentru că trezesc în inima noastră o emoţie a cărei amintire am păstrat-o şi pe care n-ar fi trebuit s-o pierdem. Spectacolul meu nu e un manifest, dar cred că e mai violent decît cel de acum douăzeci de ani.**


Scenă din Piaţeta

Fragmente din interviul publicat de Odile Quirat în revista „Le Nouvel Observateur", 24-30 iunie 1993

Frumos e în septembrie (şi) la Vicenza...

...unde, între 3 şi 6 ale lunii, a avut loc cel de-al III-lea Congres mondial al revistelor de teatru, reuniune bienală iniţiată, organizată şi „suportată" (cu bani tot mai puţini, căci pretutindeni e criză) de revista italiană „Sipario". Directorul acesteia, Mario Mattia Giorgetti, bărbat frumos, impozant, cu leonină coamă argintie şi glas baritonal bine lucrat (a fost şi actor), este de părere că o revistă de teatru trebuie să iasă din pasivitatea la care o condamnă condiţia de simplu „consemnator" şi să intervină activ în viaţa culturală, dinamizînd-o prin manifestări de tot felul. De pildă, în 1993, împlinindu-se 200 de ani de la moartea lui Carlo Goldoni, a pus la cale, paralel cu tradiţionalul Congres (care a devenit mai degrabă pretext), o sesiune de comunicări privind soarta dramaturgiei goldoniene în lume. Şi cum Veneţia, locul de naştere al autorului, era – cel puţin în această perioadă – un soi de „oraş închis" (datorită Bienalei şi preţurilor), s-a adresat, pentru asigurarea... logisticii, primăriei din Vicenza. Încîntată că i se oferă prilejul de a găzdui o reuniune de talie internaţională, municipalitatea acestui orăşel, aflat cam la jumătatea drumului dintre incomparabil mai exploatatele turistic Padova şi Veneţia, şi-a pus la dispoziţie serviciile – nu chiar luxoase, dar de ireproşabilă calitate – întru adăpostirea şi hrănirea materială şi spirituală a celor 15 oaspeţi străini, plus echipa de cinci conaţionali de la „Sipario". (Trebuie să adaug, într-o paranteză destinată forurilor noastre de profil – care, probabil, nu vor citi oricum aceste însemnări –, că atît primăria vicentină cît şi L'Assessorato alia cultura, un fel de omonim al consiliilor judeţene de cultură de la noi, au onorat deschiderea lucrărilor prin scurte discursuri libere, dar perfect

foto: Tiziano Dalla Monta

Valeria Moriconi şi Flavio Bonacci în Teatrul comic de Goldoni, regia: Maurizio Scaparro

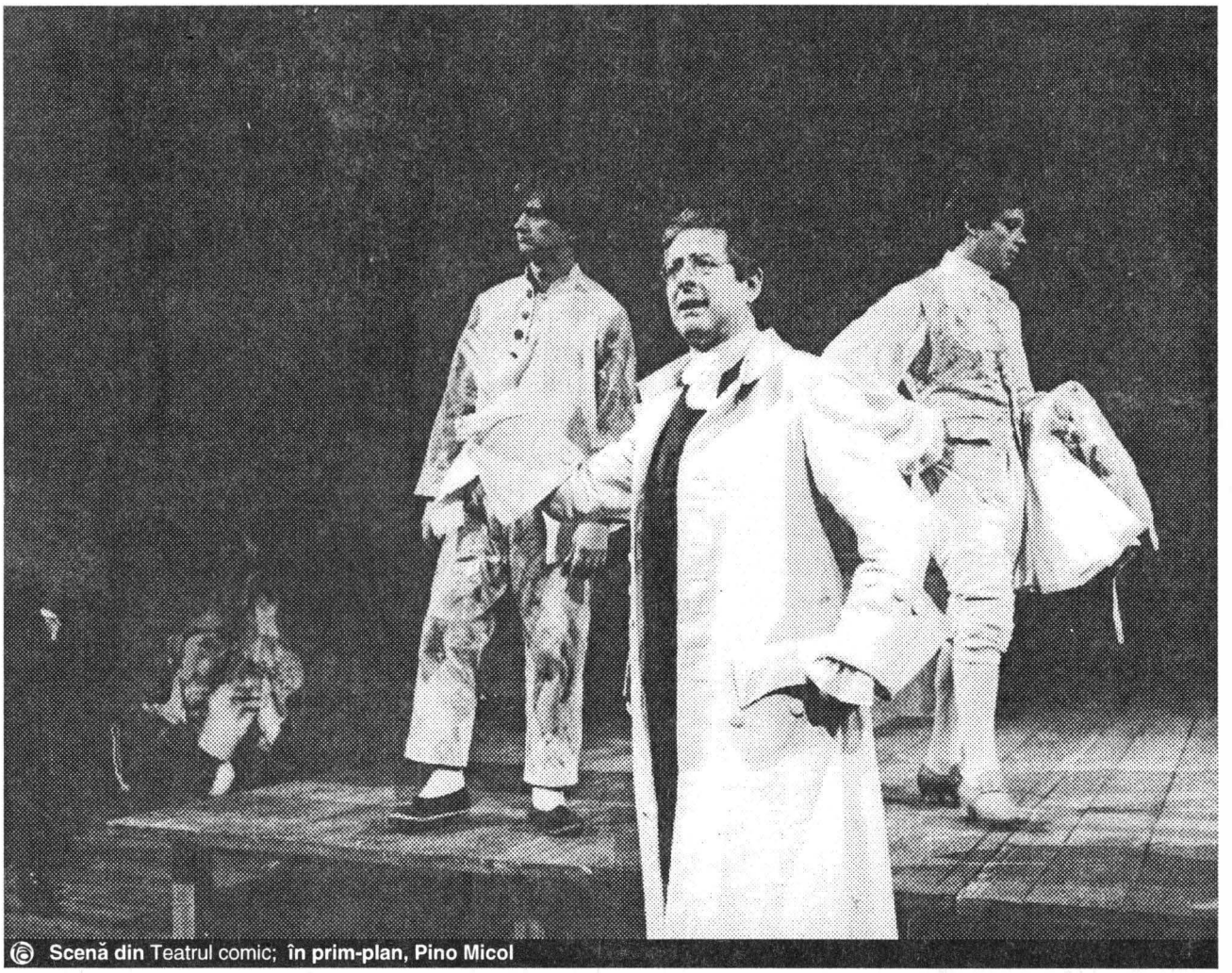


foto: Tiziano Dalla Monta

Scenă din Teatrul comic; în prim-plan, Pino Micol

circumscrise temei, rostite de cîte un reprezentant al instituţiilor în chestiune; ceea ce, inutil să precizez, a făcut foarte bună impresie.)

Simpozionul dedicat lui Goldoni (despre problemele – deloc puţine – ale revistelor de teatru a venit vorba doar în discuţiile „individuale" din pauze) a îmbinat, armonios în cele din urmă, referatele specializate aparţinînd unor istorici de teatru, italienişti şi traducători ai operei dramaturgului, cu notaţiile eseistice ale criticilor, pentru care subiectul nu reprezenta chiar o preocupare constantă. Astfel, Bent Holm (Danemarca), László Nyerges (Ungaria) şi Eduardo Pérez Rasilla (Spania) au prezentat, pe larg şi cu numeroase date, istoricul pătrunderii şi receptării dramaturgiei goldoniene în ţările lor; în ultimul caz, a adus completări de nuanţă practică regizorul Juan Antonio Hormigón. Despre soarta comediilor lui Goldoni, dependentă de fluctuaţiile politice din spaţiile geo-culturale respective, au vorbit Jaume Melendrés (Spania, mai exact Catalonia), Mani Gottovac (Croaţia), Yuan Huaquing (China) şi subsemnata. A deplîns precara cunoaştere a dramaturgului în S.U.A. profesorul american de origine italiană Franco Fido. A comentat semi-exilul lui Goldoni în Franţa, aducînd înduioşătoare accente autobiografice, dramaturgul maghiar Miklós Hubay. Masiva prezenţă franceză – reputatul Bernard Dort, Ginette Herry, Evelyn Ertel, Jean-Loup Rivière – a luminat din variate unghiuri interesul pe care îl arată autorului în ultimii ani ţara sa de adopţiune. Gazdele au onorat memoria şi moştenirea ilustrului lor compatriot prin intervenţiile lui Mario Mattia Giorgetti şi Carmelo Alberti. Au lipsit „de la apel" criticul american Robert Scanlan, căruia obligaţiile pedagogice nu i-au îngăduit plecarea, şi studiosul irakian Erfan Rashid, căruia autorităţile italiene i-au interzis sosirea (cu embargo-ul nu-l de glumit!). Au lipsit, de asemenea (deşi erau permise, ba chiar fuseseră anunţate), dezbaterile libere. Pe scurt, a fost o

reuniune mai curînd informativă, desfăşurată, „fulger", pe parcursul unei zile şi jumătate.

În restul timpului, ni s-a oferit posibilitatea de a vizita una dintre cele 57 de „vile", răspîndite pe o rază de circa 100 de kilometri în jurul oraşului; majoritatea, datînd din Seicento (secolul XVII), au fost ridicate de cei doi celebri arhitecţi al căror nume e strîns legat de această parte a Italiei şi a căror operă a dat Vicenzei şi împrejurimilor ei o identitate urbanistică inconfundabilă: Andrea Palladio şi Vincenzo Scamozzi. A fost aleasă – deşi creaţie a altui artist – Villa Cordellina Lombardi de la Montecchio Maggiore, al cărei comanditar şi proprietar, jurisconsultul Carlo Cordellina, s-a aflat, la vremea lui, în relaţii de afaceri cu... avocatul Carlo Goldoni! Şi astfel, într-o seară ploioasă şi rece, care nu ne-a înlesnit decît o privire fugară asupra frumosului parc presărat cu statui şi a vastelor domenii din jur (proprietate, astăzi, a municipalităţii vicentine), am ascultat cu amuzament un scurt expozeu istoric agrementat cu anecdote despre Goldoni, rostit de capul administrativ al locului. Între timp, frescele cu care Giambattista Tiepolo decorase plafonul şi pereţii salonului central îşi pierdeau treptat majestatea muzeistică, devenind ceea ce fuseseră şi pentru locuitorii de-acum 200 de ani ai casei – imagini familiare, firești şi apropiate. Sub ochii „Inteligenţei triumfînd asupra Prostiei" pe înaltul tavan, am luat apoi o cină frugală, compusă exclusiv din produse furnizate de terenurile aferente Villei – măsline, salam, arpagic murat, pîine proaspătă de casă, un insidios vin auriu, dulce-amărui – şi care a anulat pe loc distanţele reale ori imaginare, făcîndu-te o clipă să înţelegi „dinăuntru" sufletul acestui popor ce trăieşte şi respiră zilnic istoria şi arta; poate de aceea unii le şi distrug, cîteodată, cu atîta uşurinţă...

Tot sub semnul lui Palladio şi Scamozzi stă şi aproape legendarul Teatro Olimpico, operă ultimă a celui dintîi, terminată şi completată de cel de-al doilea, ridicat pe ruinele unei foste închisori, chiar în centrul Vicenzei. Aici am văzut, în ultima seară, premiera inaugurală a noii stagiuni vicentine – Teatrul comic de Goldoni, în regia lui Maurizio Scaparro. Intrarea în teatru e şocantă prin lipsa de fast: dintr-o ulicioară în pantă, pavată cu alunecoase pietre de rîu, ajungi lîngă un zid masiv, mohorît în care se deschide o poartă joasă de lemn, întunecată şi – îţi vine a crede – sumbru scîrţîitoare; în ciuda biletului în regulă, ai senzaţia că pătrunzi, nu tocmai legal, într-un loc dacă nu interzis, oricum misterios. Nici foaierul nu e mai îmbietor; de fapt, nu-i decît un coridor lung şi îngust, cu cîteva uşi din acelaşi lemn aspru, întărit cu drugi de fier. Urci apoi o scară repede, tot din lemn, înlături o draperie grea de pluş şi... şi literalmente ţi se taie respiraţia! Un vast amfiteatru, înconjurat de o colonadă şi de o galerie surmontată de nenumărate statui, o scenă semi-elipsoidală, al cărei fundal, de asemenea împodobit cu statui şi colonete incastrate, cu metope în basorelief (totul, în marmură albă), se adînceşte spre un aparent infinit prin trei „perspective" construite şi pictate în trompe l'oeil, înfăţişînd clădiri încărcate, la rîndu-le, de coloane şi statui... A face teatru într-un asemenea spaţiu, saturat de o teatralitate intrinsecă şi parcă ostentativă, este o performanţă în sine. Scaparro a imaginat o mizanscenă simplă, apăsat realistă – în profitabil contrast cu ambianţa –, în care grija expresivităţii şi a efectelor e lăsată doar în sarcina eclerajului şi a jocului actoricesc. Spectacolul nu seamănă cîtuşi de puţin cu acela al lui Purcărete de la „Bulandra" (văzut şi plăcut şi în Italia, ca, de altfel, şi Mincinosul lui Vlad Mugur de la Odeon), dar este limpede, bine ritmat şi excelent jucat, nu numai de protagoniştii Pino Micol, Valeria Moriconi (primită cu aplauze la intrarea în scenă) şi Flavio Bonacci – actori importanţi –, ci şi de întreaga distribuţie. Şi are calitatea, tulburătoare şi exprimînd, aş zice, specificul naţional, de a şterge pe neobservate graniţa dintre teatru şi viaţă, dintre ficţiune şi realitate, astfel încît, într-o strălucire, îţi dai seama că piesele lui Pirandello n-ar fi putut fi scrise decît de un italian.

Altminteri, din Vicenza n-am prea văzut, din păcate, mare lucru; motelul unde am locuit (patru stele, foarte curat şi elegant) se afla în afara oraşului, în plină autostradă. Fără amabilitatea colegilor de la „Sipario" Rosanna Bocchieri şi Ambrogio Paolinelli (fost contabil, pasionat însă de teatru pînă la a cunoaşte numele lui Caragiale şi a şti cu ce s-a ocupat el), aproape că n-aş fi putut să mă mişc. Păstrez însă amintirea unei amieze de duminică înnorată, cînd, în pauza lucrărilor, ieşind dintr-un labirint de străduţe înguste, am nimerit într-o piaţă rectangulară în care soarele părea a străluci orbitor. Lumina venea de la marmura albă a loggiilor, încununate de statui şi dominate de o cupolă sinilie, ale unei clădiri căreia neînchipuita masivitate fragilă îi dădea aerul unui decor de teatru oricînd demontabil. Era aşa-numita Bazilică Palladiană, edificiul-emblemă al Vicenzei, am aflat mai tîrziu. Dar dacă era, totuşi, un decor de teatru?

ALICE GEORGESCU